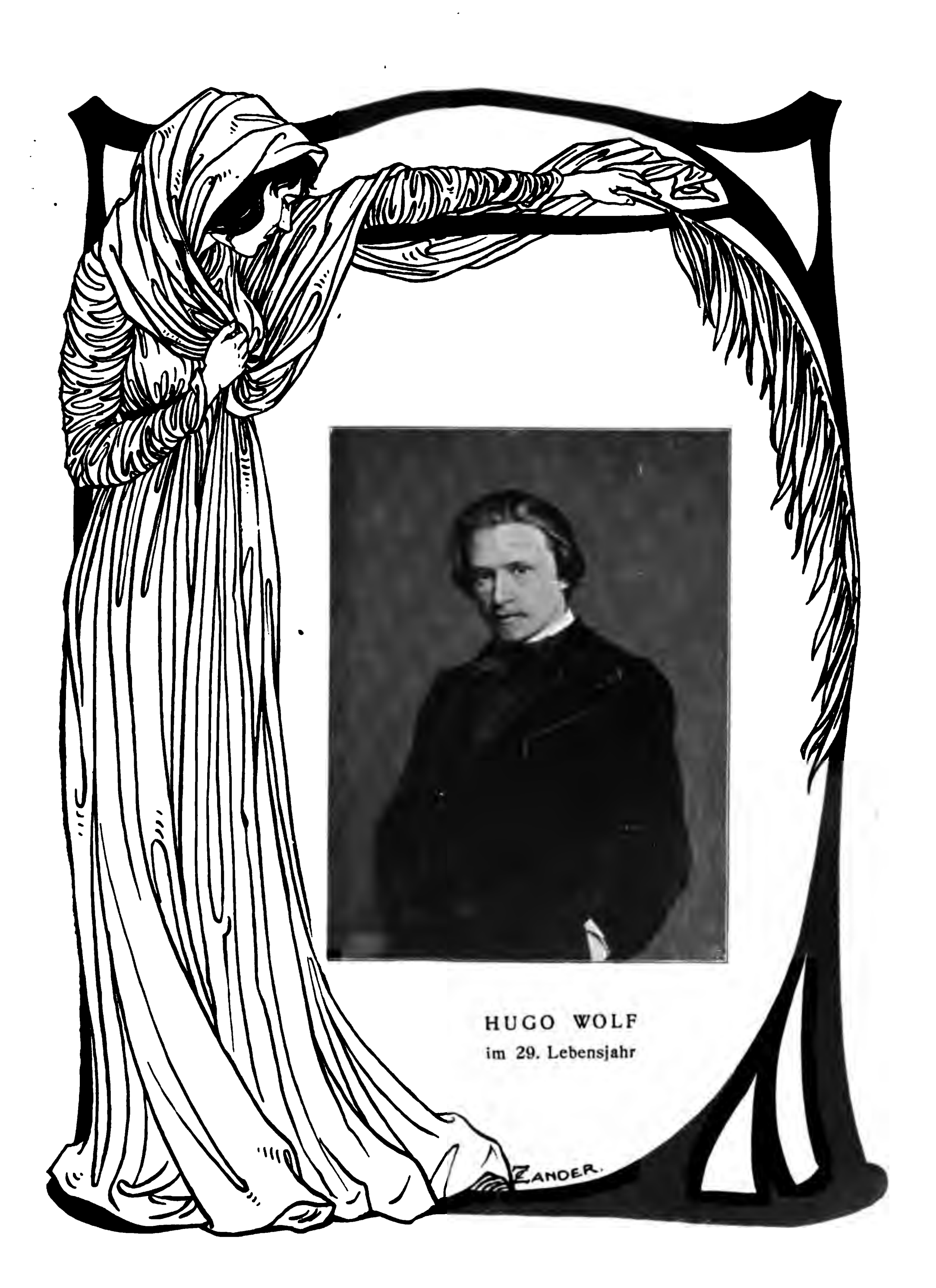




HUGO WOLF



HUGO WOLF
im 29. Lebensjahr

HUGO WOLF

Erster Band: Hugo Wolfs Leben

1860—1887

von

Dr. Ernst Decsey

Zweite Auflage

„Glücklich das Genie, dem
das Glück nie lächelte! —
Es ist sich selbst so ungeheuer
viel: was soll ihm das Glück
noch sein?"
Richard Wagner.
(„Der Künstler und die Öffentlichkeit.")



Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1903

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Vorwort.

Vom Leben eines deutschen Künstlers will dies Buch Einiges erzählen, von seinem Werden und Sein, seiner Not und seiner Kraft, seiner Seele und seiner Musik; es will von der Geschichte Hugo Wolfs berichten, wenn es auch nicht jede Krümmung beschreibt, die sein Weg einmal machte, sondern bloss die Hauptlinien nachzeichnet.

Hugo Wolf ist vor kurzem gestorben. Es mag nun wohl sein, dass in dem entworfenen Bilde mancher Zug nur angedeutet blieb, manche Linie nur schwach ausgezogen wurde — später, in Jahren, wird man die blassen Striche farbiger und kräftiger nachziehen können, wenn nicht mehr die Gedanken an noch lebende Personen dem Zeichner in den Arm fallen, und dem Erzähler das Leben alle seine Archive geöffnet haben wird.

Und doch dürfte aus dem Buche vom Geiste dieses Lebens etwas hervorgehen, das weniger laut und dramatisch verlief, als es sich still und intim, und namentlich zu Anfang die Vorgänge vor der Welt gleichsam versteckend, abspielte: das Leben eines Lyrikers.

Im übrigen erfuhr ich unter der Arbeit die Wahrheit, dic Goethe in einen Satz gefasst hat, welchen er an die Spitze seiner Geschichte der Farbenlehre stellt: „Wer Material zu einem Gebäude liefert, bringt immer mehr und weniger als erforderlich ist, denn dem Herbeigeschafften muss öfters so viel genommen werden, nur um ihm eine Form zu geben, und an dasjenige, was eigentlich zur letzten besten Zierde gereicht, daran pflegt man zu Anfang einer Bauanstalt am wenigsten zu denken.“ So musste ich manchen Baustein, der mit Mühe herbeigeschafft worden war, wieder beiseite legen, um am Ende zu vermissen, was der Arbeit „zur letzten besten Zierde“ gereicht hätte.

An literarischem Material habe ich für diese vor ungefähr zwei Jahren begonnenen Studien einiges benutzt, namentlich Edmund Hellmers wertvolle Briefpublikationen in der Deutschen Zeitung. Was

nach dem 22. Februar 1903, dem Tage, der Hugo Wolf von dieser Erde erlöst hat, erschien, konnte ich nur in geringem Ausmasse mehr verwenden.

Die Quellen sind im Texte selbst angegeben, ebenso die Namen der Personen, die mich in dankenswerter Weise unterstützten, sei es durch Überlassung von Briefen, wie Detlev von Liliencron, Hofkapellmeister Felix Mottl oder Herr Josef Strasser in Graz, oder durch mündliche Mitteilungen und Winke, wie Friedrich Eckstein, Adalbert von Goldschmidt, Edmund Hellmer und Max Wolf, der Bruder des Verewigten. Ihnen, wie allen anderen Gewährsmännern gebührt mein aufrichtigster Dank. Ebenso muss ich noch der Herren Dr. W. Fischer, Vorstandes, und K. W. Gawalowski, Skriptors der steiermärkischen Landesbibliothek am Ioanneum gedenken, die in der liebenswürdigsten Weise das publizistische Material herbeischaffen halfen.

Der vorliegende Band umfasst die erste Hälfte des Lebens, die Jugend Hugo Wolfs, und reicht bis 1887, dem Jahre, in dem die ersten Lieder des Künstlers erschienen. Da dieser Zeitpunkt einen tiefen Einschnitt in sein Leben und Schaffen macht, empfahl es sich auch, die literarische Darstellung um diesen Punkt zu gruppieren. Ein zweiter Band soll die zehn Jahre des Meisterschaffens — 1887 bis 1897 — würdigen, namentlich das Kunstwerk Wolfs musikalisch untersuchen und erläutern, und vom Ausgang und Ausklang dieses kurzen Lebens Nachricht geben.

Dem grossen Sohne der deutschen Steiermark wird im August dieses Jahres die Heimat das erste Denkmal setzen, da auf seinem Geburtshause in Windischgraz die Gedenktafel feierlich enthüllt wird. Als bescheidene Festgabe möchte ich dieses Buch in die Hände der Landsleute Hugo Wolfs legen, und als Gedenkblatt der Welt-Gemeinde Wolfs, die ihn liebt und verehrt, anheimgeben.

GRAZ, im Frühling 1903.

Der Verfasser.

INHALT



WINDISCHGRAZ

I. Kapitel.

Aus jungen Tagen.

In Südsteiermark ist Hugo Wolf zu Hause, einem Lande, dessen Seele man bis jetzt wenig erforscht hat. Wer von der Steiermark spricht, meint gewöhnlich das Oberland, die Waldheimat Roseggers, meint die frischgrüne Mark, die sich vom Semmering auf mächtigen Bergrücken hereinzieht, mit ihren behäbigen, breit-redenden und naiv-schneidigen Menschen. Aber dieses Land ist ein ganz anderer Bezirk als die Untersteiermark, wo die Berglinien weicher und matter werden, die schroffen Hochalpen öfter in Hügelland zerbröckeln und wo die Menschen findiger und schärfer von Gedanken sind. In der oberen Mark wohnt die Naivetät, in der unteren die Reflexion. Der Norden spricht nur eine Sprache: die deutsche; der Süden des Landes spricht deutsch und wendisch. In den untersteirischen Städten trifft man durchaus Deutsche, versprengte Söhne der grossen Mutter, aber wenn man über die Pässe von Norden ins flache Land hinabwandert, hört man bald die Slaven ihre weichgedehnten und gezogenen Worte reden. Nicht friedlich leben dort die Menschen, deutsches und wendisches Blut mögen sich oft vermischen, aber nicht die Gesinnungen beider Stämme, die sich feindlich ansehen, wie die Uhlen und die Kreyen in Frenssens berühmt gewordenem Roman. Es ist ein ewiges Kriegführen unter ihnen, und der nationale Groll klingt wie unterirdischer Donner dumpf in das Leben.

Sei es nun dies, sei es die Einöde der Abgeschlossenheit, sei es beides, oder noch mehr: man merkt es leicht, wie misstrauisch, wie „kritisch“ der untersteirische Städter ist, wie gerne er die Zugänge zu seiner Seele verschliesst, wie ungern er sich in Haus und Herz gucken lässt. Es ist, als ob er vorab in jedem, der sich nähert, den Feind wittere und die Manöver des Fremden vorsichtig beobachte,

bevor er sich ergäbe. Er ist durch kleine Dinge leicht verletzt, und schwer zu versöhnen, wird aber leicht herzlich und schliesst sich rascher auf, wenn man ihm sozusagen verlässlich scheint, und zu seines Gleichen zählt. Ja, im entre nous der engen alten Städte reichen sich die Menschen gastlich die Hände und putzen sich das Leben durch Geselligkeit und Humor und namentlich durch Musik auf, so gut es geht, denn sie sind entfernt von der grossen Welt und ihren Kulturen.

Allerdings gehört die Südmark schon zum ältesten deutschen Kulturboden; alte Geschichte ist dort heimisch, und gerade von jener Gegend, aus der Hugo Wolf hervorkam, lässt schon Wolfram von Eschenbach seinen Parzival dem Trevrizent vielerlei berichten.*) Und das muss man auch noch sagen: Musik klingt im ganzen Land, im Norden wie im Süden, und ob das Volk in den Tälern den Wein keltert oder über Abgründen ein bischen Heu zusammenrauft — es singt, denn die Musik ist das Blut des Steirers, und keine Provinz Österreichs, nur Böhmen etwa ausgenommen, hat der Welt so viele Tonkünstler geboren, als die Steiermark. Durch sieben Jahrhunderte zieht sich die stattliche Suite von Theoretikern, Komponisten, Dirigenten, Sängern, die mit dem ältesten, dem Engelbertus Admontensis, beginnt, und mit dem grössten, Hugo Wolf, endigt. So hat die Kunstgeschichte eine Pikanterie ersonnen, als sie den Sänger der feinnervigen Ritornelle des Italienischen Liederbuches dem Volke entnahm, das die derben Vierzeiler singt.

Schon im 18. Jahrhundert hatte sich M a x Wolf, der Urgrossvater Hugos, in W i n d i s c h - G r a z angesiedelt, einem Städtchen, in dem heute 2000 Menschen wohnen und das im sonnigen Mieslingtale liegt, gerade in einer Scharte zwischen dem Urgebirge des Bacher und seinem Vis-à-vis, der Ursula. Geht man die Hauptstrasse des Ortes hinab, so sieht man das Haus mit dem gastlichen Bänkchen

---

*) „Parzival und Titurel" von Wolfram von E s c h e n b a c h. (Ausgabe im Originaltext von Bartsch, II. Teil. Leipzig, Brockhaus.) Die Stelle, die hier gemeint ist, findet sich im IX. Buch, Vers 1971—1988. Sie beginnt mit den Worten: „Uz Zilje (Cilli) ich für den Rohas reit," und endet: „So ist'z lant genennet Stire." Es ist darin die Rede von Gandîne, einer Stadt bei Pettau, dem Grajenabach, der sich dort in die Drau (Trâ) ergiesst, u. s. w.

vor dem Tore, wie es üblich ist, wo Franz Wolf, der Sohn Maxens, mit Fleiss und Regsamkeit die Lederei betrieb. Dem kernigen Manne war am 1. Mai 1828 der zweite Sohn*) — Philipp, der Vater Hugos — geboren worden, der nach den Wanderjahren die väterliche Lederei übernahm und, mannbar geworden, mit Katharina Nussbaumer aus Malborghet in Kärnten die Ehe schloss. Acht Kinder**) kamen im Wolfschen Hause zur Welt, als viertes Hugo am 13. März 1860. Einer kindergesegneten deutschen Kleinbürgerfamilie ist also der Künstler — gleich Haydn und Schubert — entsprossen, er ist, wie man in Österreich sagt, der Sohn jenes „kleinen Mannes", der der Ahn so manches grossen Menschen war, und bei dem sich namentlich die Musikgeschichte zu bedanken hat.

Im Hause Philipp Wolfs hallte es von Arbeit und Musik. Denn der Lederermeister war im Herzensgrunde kein erwerbender Mann, kein money-maker und — kein Lederer. Wohl hatte er es zu behaglicherem Wohlstand gebracht. Haus und Werkstatt waren ererbt und manches Stück Geld dazu erarbeitet, blühte doch auch das Geschäft des Lederers in jenen Zeiten, wo die Bauern sich das Schuhzeug selbst im Hause nähten, viel reicher als heute, wo die städtische Fabrik das Land versorgt. Freilich, das Jahr 1867 ist für die Wolfsche Familie ein Unglücksjahr gewesen: eine furchtbare Brandkatastrophe brach aus, die den Wohlstand des Hauses fast vernichtete. Von diesem Schlage konnte sich Vater Philipp nie wieder ganz erholen. Denn die Kinder wuchsen gross und die Ausgaben noch grösser. Alle drei Brüder sollten studieren, worauf der Vater besonders hielt; denn er gedachte oft mit Wehmut, wie er gar gerne studiert hätte und sein Vater (Franz) ihn zwang, das Geschäft, zu dem er gar keine Lust hatte, zu übernehmen.***)

Das ist wahr. Philipp Wolf war einer jener Halbunglücklichen, die nicht werden durften oder konnten, was sie sind; eine heisse Kunstliebe brannte heimlich in den Tiefen seiner Seele, während er,

*) Der erste Sohn, der Onkel Hugos, hiess gleichfalls Franz.

**) Die Reihenfolge ist: Modesta, Adrienne, Max, Hugo, Gilbert, Cornelia, Katharina und Adrienne. Die erste Adrienne und Cornelia sind früh verstorben.

***) Aus einem Briefe Modestas, von Ed. Hellmer zuerst in der „Deutschen Zeitung" (Wien) veröffentlicht.

gezwungen, am harten Holze profanen Handwerks schnitzte. Bis zu jenem ruinösen Jahr lebte er gleichwohl freier und heiterer, ja der brave Lederermeister durfte sich's gönnen — und wie gerne gönnte er sich's — eher für eine gute Violine als für neue Häute Geld auszugeben. Er glich dem Musikervater Veit Bach, der ein Bäcker war und „sein meistes Vergnügen“ an einer Guitarre hatte, die er „auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet“; oder dem Vater Mathias Haydn, der ein Wagner, doch „von Natur aus ein grosser Liebhaber der Musik war“. Philipp Wolf, der sich auf der Violine gut auskannte und auch auf der Guitarre Bescheid wusste, hatte schon als Geselle in der Werkstätte manches Freikonzert gegeben — unter einer Tierhaut versteckt ruhten tagsüber seine Instrumente — und als Meister und Hausvater kam er abends, oft noch den gelben Lederschurz vorgebunden und die Hemdärmel aufgestreift, ins Wohnzimmer hinauf, um zu musizieren, setzte sich auch gern ans Klavier — denn er war auf diesem Instrument ebenfalls bewandert — und spielte den Seinen, die stummbewegt im Kreise mit zuhörten, ein schönes Opernstück vor, und aus dem Feierabend wurde eine Abendfeier.

So ist der Vater auch der erste Musiklehrer des Sohnes geworden und er trug sein ganzes Empfinden in die Furchen der jungen empfänglichen Seele. Hugo war kein Durchschnittskind. Viele Leute sagten von ihm aus, dass er als Knabe nie mit seinesgleichen rechten Umgang haben wollte, dass er sich eher abschloss, als dass er zum Spielen sprang und sein Ohr an die Reden der „Grossen“, vor allem aber an die Geige des Vaters heftete; da glänzte sein helles Gesicht. Bald lernte er die ersten Striche auf der Violine, die ersten Griffe auf dem Klavier, und wenn auch mancher Fiedelbogen an des Kleinen Figur entzweisprang, bis alles recht geriet — denn Vater Philipp war eher Meister auf der Geige, als Meister der Geduld — die natürliche Begabung führte den Knaben über steile Anfänge bald bergan, und sein Talent wurde im Orte schnell bekannt.

Der kleine Hugo konnte auf den verdeckten Klaviertasten gehörig spielen, auch Intervalle und Accorde erriet er, die man hinter seinem Rücken anschlug, denn er war feinhörig und feinfühlig. Wie fein Hugo Wolfs Gehirn für die Tonempfindung organisiert war,

sahen seine Freunde später oft genug, wenn er etwa die Klaviere, auf denen er spielen sollte, vorher lieber eigenhändig nachstimmte. Ja, einmal, als das Instrument seines lieben Eckstein um einen halben Ton zu tief stand und das Nachstimmen nicht anging, transponierte er flugs das ganze Stück in die Höhe, so dass das begleitende Harmonium bequem mitgehen konnte.

Bei solcher Begabung war er im Hausorchester, das Vater Wolf gegründet hatte, eine geschätzte Kraft. Mit grossem Ernst wurde da gegeigt — wehe dem, der zur Tür herein störte — Vater sass am Prim-, Hugo am Sekundpult, Lehrer Weixler strich die Bratsche, Bruder Max das Violoncell, Onkel Ruess blies das Horn, auch sonst gesellten sich noch einige Instrumente herzu und man vergnügte sich nach Herzenslust.

Der grosse Tag blieb nicht aus, an dem die Herren vom Hausorchester sich vor der Öffentlichkeit mussten hören lassen. Es war auf einem Kostümball im Kasino, auf dem Hugo Wolf sein erstes Musikerdebut feierte, und Mutter und Schwester hatten ihn dazu aufs Feinste ausstaffiert. Er kam im Mozartkostüm: blassblaue Seidenhöschen, Schnallenschuhe, Gilet mit Jabot, schwarzes Samtröckchen, und sah aus wie der kleine Mozart.

Als Hugo acht Jahre alt war, sah er zum erstenmal das Theater. Schwester Modesta besuchte in Klagenfurt den „Industriekurs", eine Handarbeitsschule, und zur Belohnung und Belebung des Fleisses durfte der kleine Bruder einen Ausflug zu ihr, in die kärntnerische Hauptstadt machen. Man gab Donizettis „Belisar". Es war ein kleines Provinztheater, aber für Hugo ein Märchen. Seine Seele horchte auf. Ganz still sass er und schaute starr auf die Bühne. Er schien verloren und antwortete nicht, wenn man ihn fragte. Zu Hause aber tastete sich der mächtige Eindruck wieder hervor, und Hugo spielte lange Stellen aus „Belisar" auswendig nach.

Den Vater löste im Unterricht der Lehrer Seb. Weixler ab, und diesem Musikus verdankte Hugo manche Fertigkeit auf dem Klavier. Zu einer brillanten Virtuosentechnik hat es Wolf freilich nie gebracht, aber wir werden später zugegen sein, wenn dieser dämonische Pianist die Zuhörer berauscht oder erschreckt, und wir werden vergebens

nach dem Lehrer und nach der Schule gesucht haben, in der er seine königliche Macht über das Klavier erlernte.

Vorab, im Jahre 1865/66, begleiten wir den kleinen Hugo noch auf seinem ersten Weg in die Schule und begleiten ihn in die „Taferlklasse" der Volksschule von Windisch-Graz. Er lernte leicht und rasch, und die Schule war ihm nicht, wie sonst wohl die erste Bekanntschaft mit der Sorge, denn er hatte einen hellen Kopf und brachte in „Sitten, Fleiss und Fortschritt" stets gute Zeugnisse nach Haus. Es wird die Eltern gefreut haben, die mit aller Liebe an dem Knaben hingen, mit einer Zärtlichkeit, die durch die vielfache Begabung des Kindes noch frischen Zufluss erhielt, und, was den Vater anlangt, vielleicht ins Überzärtliche übergelaufen sein mag, eine Liebe und Zärtlichkeit, die der Sohn aber aus seinem ganzen Herzensreichtum wiedervergalt. Hat er später doch die ersten Sachen, die er schrieb, den Eltern zugeeignet. So trägt die Partitur der drei Goetheschen Lieder,*) die er schon 1876 für Männerchor setzte, auf dem Titelblatt die sorgsam mit knabenhaft steifen Buchstaben ausgeführte Aufschrift: „Dem Herrn Philipp Wolf ehrfurchtsvoll gewidmet von Hugo Wolf, op. 13". Dem „Herrn Philipp Wolf" schrieb er feierlich aufblickend, statt des vertraulicheren „Meinem Vater". Und der tiefste Schmerz quoll aus der Wunde, die ihm der Tod des Vaters schlug. Philipp Wolf starb am 9. Mai 1887, und wie einen Kranz von Immertellen für das Grab weiht der Sohn „dem Andenken meines teuren Vaters" seine ersten sechs Lieder, die 1887 erschienen. Er wendet sich an die zurückgebliebene Mutter,**) und ihr widmet er die sechs Lieder für eine Frauenstimme, die im selben Jahre erschienen. „Meiner lieben Mutter" steht einfach auf dem Titelblatt. Man mag aus dem verschiedenen Klang dieser Widmungen die Töne einer besonderen Vater- und einer besonderen Mutterliebe hören, aber der mächtige Grundton einer beide Eltern umfassenden Sohnesliebe wird uns noch oft aus Wolfs Leben entgegenklingen und ist aus poesievollen Briefen zu hören, die er aus der Fremde nach Hause schrieb

So sass er im traulichen Nest der Heimat. In der deutsch-slavischen Gegend, in der er als Knabe aufwuchs — Wolf spielte

*) „Im Sommer", „Mailied" und „Geistesgruss".
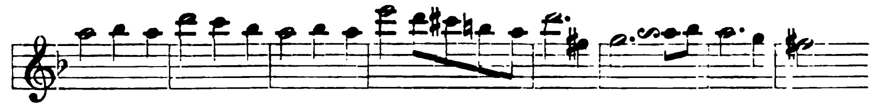
**) Die betagte Frau lebt gegenwärtig noch in Windischgraz.

übrigens später öfter mit dem Gedanken einer möglicherweise romanischen Abkunft — hatte die Natur ihre schönste Scene aufgerichtet. Dort lernte er schauen, und die Bilder des klaren Mondes, die Worte des Windes, das Rauschen der Wälder nahm er im Schrein seines Herzens mit in die Fremde, wo sie in seine Lieder flossen. Auch der Poet regt sich schon im Knaben und sein literarisches Interesse verraten manche kleine Spottverse, die er an die Hausgenossen oder Respektspersonen des Städtchens heftete. Blättern wir aber in der Chronik der jungen Tage Hugo Wolfs zurück, so finden wir, dass er zwar nicht ohne Musik, nicht aber für die Musik erzogen wurde. Im Vaterhause war die Tonkunst eine gute Gesellschafterin, eine Zeitvertreiberin, mit der man gerne auf gutem Fusse stand, der man aber doch nur so weit zugetan war, als sie Angenehmes zu vergeben hatte. Die harten Seiten ihrer Praxis scheute man, und jene instinktive Abneigung des bürgerlichen Gewerbsmannes gegen die Unsicherheit und „Brotlosigkeit“ des künstlerischen Berufes, eine Abneigung, die ebenso bekannt als häufig ist und ihren letzten Grund in dem uralten Widerwillen des Sesshaften gegen den Fahrenden haben mag, teilte auch Vater Wolf, und es kostete dem Sohne schwere Kämpfe, als er, wir werden es ja sehen, Musiker zu werden beschloss.

So kam er an das Reich der Tonkunst von der heiteren Seite des Vergnügens heran, nicht auf dem rauhen Weg der Pflicht. Opernpotpourris und Salonorchester führten ihn ein. Wie ganz anders etwa Carl Loewe, der Sohn des Kirchenkantors, der neben seinem Vater an der Orgel stand, und das musikalische A-BC aus den alten Choralbüchern lernte. So sagt denn Loewe auch in seiner Selbstbiographie mit Bedeutung: „Wie oft wurden diese ernsten Melodien (sc. des Chorales) an mir vorübergeführt. Wohl kann ich sagen, dass ich der einfachen Schönheit dieser alten Musik gar vieles verdanke, wie auf dem Fundament des Chorales überhaupt sich jedes wirklich musikalische Talent glücklich entfalten wird.“

In Wolfs Biographie lässt sich dieses Wort nicht wiederholen. Sieht man seine allerersten Instrumentalversuche durch, so findet man vom Schnörkelzeug und dem flachen Figurenwerk der Salonmusik Vieles reproduziert. In diesem Genre fing er zu schreiben

an; sein Ohr und seine Finger dachten in diesem Genre. Da ist unter den zahlreichen Knabenarbeiten auch ein Konzert für Violine und Klavier, aus dem Jahre 1877, vorhanden; es steht in d-moll mit folgendem „Hauptthema“:



Die Klavierbegleitung dazu, anfangs in Sechzehntelschlägen, schwelgt später geradezu in Skalen- und Passagenwerk à la Th. Östen, oder irgend eines beliebten Potpourri-Erzeugers. Hugo Wolfs Kunst entfaltete sich also gewiss nicht auf dem Fundament des Chorales; und es ist ein psychologisches Wunder, dass er kurz nach „Werken“ und neben „Werken“, wie diesem d-moll-Konzert, Lieder schaffen konnte, die er selbst der Aufnahme in seine ersten Hefte würdigte. So ist der „Morgentau“ schon 1877, die „Spinnerin“ 1878, das „Vöglein“ im selben Jahre entstanden, auch das reizende „Mausfallensprüchlein“, ein ganz „reifer Wolf“, gehört der frühesten Zeit an und so hat sich sein Genius — fast möchte man sagen — gegen die erste musikalische Erziehung durchgesetzt. Und ich beschliesse dieses einleitende Kapitel nicht gern, ohne noch einer originellen musikalischen Fähigkeit Wolfs zu gedenken, die er in der Heimat gewann: er spielte die — Maultrommel, aber so primitiv das Instrument auch sein mag, so entzückend und so köstlich klang es von Wolfs Lippen.



HUGO WOLFS GEBURTSHAUS IN WINDISCHGRAZ

Die Ziffern 1, 2, 3 bezeichnen die Zimmer,
in denen Wolf zu musizieren pflegte ○ ○

II. Kapitel.

Aus den Lehrjahren.

Die einzige Schule, die Hugo Wolf wirklich absolviert hat, war die Volksschule in Windischgraz.*) Er hat zwar noch auf mancherlei Schulbänken herumgesessen und mancherlei Magister angehört, doch ohne den gewöhnlichen Nutzen und ohne je ein „Abgangszeugnis" zu erwerben. Das Talent zum Vorzugsschüler besass er nicht. Er ist als origineller, künstlerischer und männlicher Charakter, als Persönlichkeit mit weitverzweigten geistigen Interessen vom Leben grossgezogen worden; ein echter Eleve des Lebens konnte er nur in dessen Freiheiten und unter dessen Grobheiten die Summe seiner Bildung sammeln und seine brave, lautere und reiche Natur entfalten; und so weit hat er es in dieser Schule gebracht, dass selbst Johannes Brahms — nach einer Mitteilung R. Heubergers — Hugo Wolf einmal das Zeugnis ausstellen musste: „Ein geistreicher, gebildeter Kerl!" Als Hugo zehn Jahre alt war, machte sein Lebensweg die erste scharfe Biegung: er führte ihn aus dem warmen Nest des Vaterhauses fort — in die Fremde. Der Vater brachte den Kleinen im September 1870 nach Graz, der Hauptstadt Steiermarks; hier bestand Hugo die Aufnahmeprüfung und trat in die erste Klasse des Gymnasiums — es ist das heutige zweite Staatsgymnasium in der Lichtenfelsgasse — ein. Mit seinem älteren Bruder Max, der jetzt Kaufmann in Leoben ist, wohnte er als „Koststudent", wie man in Graz sagt, bei der Familie C. in der Wielandgasse. Sein damaliger Klassenvorstand, der Schulrat Georg Kaas erinnert sich des Hugo Wolf von 1870 noch sehr lebendig: „Er schwebt mir vor als ein Bürschchen mit mehr kleiner, untersetzter Statur, vollen Wangen und blonden Haaren. Mir fiel sein ernstes Wesen auf. Seine

---

*) Er besuchte die Volksschule von 1865—1869.

Sprache war weich und gezogen, mit slovenischem Anklang, den sich auch die Kinder deutscher Eltern im slovenischen Sprachgebiete anzueignen pflegen.*

War es mangelhafte Vorbildung, die er mitgebracht hatte, denn [illegible] zu Windisch-Graz besass damals nur vier Klassen [illegible] Unterrichtssprache war nur zum Teil deutsch, oder fehlte [illegible] für die Sache. [illegible] Hage [illegible] an diesem Gymnasium nur ein Semester [illegible] der Hauptschulung [illegible] einem schweren [illegible]. Semester allerdings waren die [illegible]

[illegible]

geschrieben: „Skalenspiel recht gut.“ Da half denn nichts. Allerdings, der junge Wolf war am 12. November 1870 schon wieder — aus unbekannten Gründen — aus der Buwaschen Anstalt davongegangen, aber den kleinen Klaviermeister mit den glattgestrichenen weissen Locken hat das sehr gefreut, dass er Hugo Wolf einige Wochen unterrichtet hatte.

Ein Semester mag der junge Primaner pausiert, und den Sommer 1871 im Vaterhause zugebracht haben. Im nächsten Herbst aber wurde auf Betreiben des nicht entmutigten Vaters die Fahrt nach Bildung, die mit einem Unfall schon begonnen, fortgesetzt, und ihre nächste Station hiess: St. Paul im Lavanttale.

Wenn man auf der Kärntnerbahn ankommt, und in die Haltestelle einbiegt, steigt mit einemmale der mächtige breite Bau des Stiftes St. Paul in die Höhe. Wie ein Eroberer hat es dort den Fuss auf den grünen Hügel gesetzt. Vor mehr als neun Jahrhunderten — 1091 — haben die Benediktiner dies Haus aufgebaut, und seine mächtige, zurückgebogene Front mit der reizenden Unsymmetrie der Fensteröffnungen zeigt den frühzeitigen Baustil an. Es war ein guter Einfall Vater Philipps, den Kleinen ins Konviktgymnasium zu bringen, denn so gut hat es dieser nicht wieder gehabt, als bei den freundlichen, fleissigen und gelehrten Benediktinern. Wenn Hugo von den Büchern aufsah, dann lag vor den Fenstern draussen das weite Lavanttal, Kärntens Paradies, bunt, ruhig und sonnig im Lande, und an der Seite stand wie ein riesiger Wächter die dunkle Koralpe. Und zwischen den uralten Steinportalen spielten die Märchen der Geschichte, in den hallenden Bogengängen sass die Romantik und wob ihre Fäden. Geräumig laufen die offenen Gänge hin, an den Wänden hängen gross die Bilder der Äbte und Stiftsregenten, manch ernstes und streitbares Gesicht darunter, und die feierlichen Gestalten haben die Rechte auf Bücher gelegt, die lateinischen Legenden zeigen ihre Taten an; besonders aber ein Antlitz hält den Besucher an: das des Abbas Martinus Gerbertus,*) den die Klostergeschichte als

*) Martin Gerbert, Frhr. von Hornau, geb. 1720 zu Horb am Neckar, gest. 13. Mai 1793 als Fürstabt von Sanct Blasien. (Nach seinem Tode flüchteten die Benedictiner vor den Franzosen aus St. Blasien im Schwarzwalde nach St. Paul in Kärnten). Von Gerberts fleissigen und tüchtigen musikalischen Arbeiten sind die wichtigsten: De cantu et musica sacra (2 Bde. 1774) und scriptores ecclesiastici de musica sacra postissimum (3 Bde. 1784.)

defensorem eruditissimum et intrepridum contra pseudophilosophos preist, und den die Musikgeschichte als gründlichen Kenner und verdienstvollen Sammler mittelalterlicher Musik-Traktate verehrt. Und unten in der hochbogigen Kirche liegen Herrscher Österreichs begraben: vierzehn Habsburger, unter ihnen Rudolfs des Ersten Gemahlin und der glorreiche Leopold, der bei Sempach fiel, ruhen in der geheimnisvollen Gruft . . . All' diese wunderbaren Dinge sprachen tief in die Seele des Knaben hinein.

Der Vater hatte bald einen Platz für den Sohn erwirkt, und Hugo trat im September 1871 in die erste Gymnasialklasse ein, um noch einmal mensa mensae und hortus horti zu deklinieren. Als ich im Sommer 1902 das Stift besuchte, lernte ich noch den hochwürdigen Herrn kennen, der vor mehr als 30 Jahren Hugos Studienpräfekt gewesen war, und P. Sales Pirc, ein biederer würdiger Weisskopf, der gute Typus des österreichischen katholischen Geistlichen, fragte zurück, als ich ihn um seinen Schüler frug: „Ja, ist er denn wirklich ein so grosser berühmter Mann geworden? Ist der Hugo Wolf, von dem die Zeitungen alleweil schreiben, wirklich unser kleiner, lieber Hugo? Lang' hab ich nichts mehr von ihm gehört. Aber damals, wie er zu uns gekommen ist, war er ein biederer, frischer Bursch. Und beliebt bei den Kameraden. Und ein Musikus! Wie oft hat er mir mit seinem lieben Klavierspiel die Grillen vertrieben. Ja, der war nur für die Musik. Sonst, fürs Studium hat er nie einen rechten Löffel gehabt, höchstens Geschichte, dass sie ihn interessiert hat." Und nun führte mich P. Sales zu den Klassenbüchern aus jener Zeit. Viele tote, wertlose Namen untereinander in den Registern. Auf einmal, zwischen Vor- und Zunamen blühte der eine Name Hugo Wolf auf. Wir gingen die Klassifikationen durch. Im ersten Semester 1871/72, da Hugo noch Repetent war, ging's ihm leicht: er hatte fast lauter „Lobenswert", war zwar nur „hinreichend" fleissig befunden worden, in Deutsch und Mathematik hatte er es bloss auf „Genügend" gebracht, aber unter Zwölfen war er immerhin der Sechste. Auch im zweiten Semester ging's ihm noch gut, und er stieg in die Sekunda auf. 1872/73 kam er bereits zur Lektüre des Cornelius Nepos, da aber rang sich sein ein Jahr lang zurückgehaltenes Talent zum Durchfallen wieder durch. Die „Ge-

nügend" bevölkerten die Zeugnisse immer dichter, die „Lobenswert" starben aus, und am Schlusse des Jahres stand auf einmal ein „Nichtgenügend" im Lateinischen dort — niemand weiss wieso — die „Nachprüfung" war nicht mehr zu vermeiden. Zwar kam Hugo über diese „Eselsbrücke" glücklich hinüber und hätte im nächsten Jahre die Tertia mitmachen dürfen; aber, wie es schien, hatte er auf fröhliche Aussichten wenig zu rechnen, zumal ein gar strenger Professor im Latein zu befürchten stand, und so riet denn P. Sales dem Vater, es doch wo anders mit dem guten Musikanten und schwachen Studenten — zu dessen eigenem Heil — zu versuchen, der Vater folgte dem wohlgemeinten Rat, und Präfekt und Zögling trennten sich auf Nimmerwiedersehen: zum letztenmale im Leben hatte der alte dem jungen Freund die Hand auf die Schulter gelegt. Die beiden waren, trotzdem der kleine dem grossen Freund nur bis an die Hüfte reichte, einander aufrichtig zugetan. Sie waren es, obwohl Hugo in der ersten Zeit gegen seinen Präfekten im Herzen manchen Sklavenaufstand inscenierte und sich über die Professoren samt und sonders als furchtbar verderbte Menschen nach Hause beklagte. Edmund Hellmer hat in der Deutschen Zeitung einen Beschwerdebrief Hugos mitgeteilt, eine Epistel, die die Seele des Schulknaben mit ihren kleinen Manöverplänen in tyrannos wie ein Spiegel zurückgiebt. Erst zieht er gegen die Lehrer los; ganz fürchterlich und grimmig. Dann aber „bricht sich die Wahrheitsliebe, die den kleinen, wie den grossen Menschen Wolf ausgezeichnet hat, siegreiche Bahn". Er giebt zu, dass er schlechte lateinische Kompositionen gemacht habe, nicht ohne jedoch die Belobung, die ihm der Inspektor in „Geschichte" erteilt hat, den Eltern dicht vor die Augen zu halten. Dass der Präfekt wieder einmal in einer Eingabe an die Eltern — der milde Pädagoge wusste keinen anderen Rat — über sein Benehmen geklagt, ihn „stolz, trotzig, eigensinnig u. s. w." genannt habe, kann er gar nicht begreifen. „Geben Sie ihm keine Antwort, heisst es am Schluss, weil er Ihnen schrieb, warum Sie Dienstag nicht gekommen sind. Ich bitte, sagen Sie ihm — schreibt der kleine Konspirator — dass der Schimmel krumm war, nicht, dass ich geschrieben hätte, dass Sie wegen Präfekten, welcher auf mich sehr zornig war, nicht gekommen sind."

Der Präfekt war gar nicht so zornig auf Hugo, als dieser wohl

annahm. Er sah nur in die Lichter und die Schatten der jungen Seele, und namentlich die Lichter hat er sich gemerkt: sie verklärten ihm noch nach dreissig Jahren das Andenken an den Knaben, und P. Sales erzählte von ihm nur Gutes, erzählte, wie lieb Hugo die Eltern hatte und wie stark sein sittliches Empfinden, namentlich sein Solidaritätsgefühl gewesen sei, habe er doch in kollegialer Treue die Strafe für einen Kameraden übernommen, und sei treu genug gewesen, selbst die Karenz vom gedeckten Speisetisch zu ertragen. Einen Platz am Herzen des Präfekten hat Hugo sich aber warm gehalten durch seine Musik. Trotzdem er im Gymnasium langsam nach abwärts rutschte — im „Gesang" stieg er nach aufwärts und behielt in den beiden letzten Semestern die Note Vorzüglich; und merkwürdig gross erschien dem Präfekten die Gewandtheit Hugos auf dem Klaviere, und er gab an, dass sein Schüler auch das „Orgelschlagen" nicht übel verstand, denn zur „Studentenmesse" an Wochentagen musste er sich gewöhnlich auf die Orgelbank setzen und in der Kirche spielen Übrigens hat der junge Wolf in St. Paul ganze Stösse von Noten verschlungen — Opernpotpourris — die P. Sales ad delectandam animam von Graz her hatte kommen lassen. Man spielte Bellini, Rossini, Donizetti, Gounod in gebräuchlichen Arrangements, Hugo sass natürlich am Klavier, der Kollege Ernst Gassmeyer am Violinpult, Sekretär Denk gesellte sich hinzu, und manchmal auch — wer sollte es nicht glauben? — Vater Philipp Wolf höchstpersönlich. Kam der nämlich von Windisch-Graz herauf, um seine Häute in der Frühe auf dem Jahrmarkt loszuschlagen, konnte er nachmittags nicht so trocken wieder von St. Paul abziehen. Er musste da ins Stift — nach der Arbeit das Vergnügen — und der heimliche unverbesserliche Musikus fiedelte mit seinem Sohne und dem Gassmeyer Terzetten, dass es eine Art hatte. Mit stiller Rührung erzählte es P. Sales.

Nun, das nahm sein Ende, denn im lieblichen Lavanttale ging es, wie wir sahen, in der Hauptsache, im Latein, nicht vorwärts, und so kam der Abschied.

Im Herbst 1873 war der jüngere Bruder Gilbert reif fürs Gymnasium geworden, und da die ältere Schwester Modesta ihren „Industriekurs" in Marburg an der Drau absolvieren sollte, schickte der Vater die beiden Knaben Hugo und Gilbert in dieses, zwei Eisenbahnstunden

von Graz, bereits im hügeligen Unterlande gelegene Städtchen und Hugo trat in die Tertia des Marburger Gymnasiums ein.

Er brachte sich anfangs leidlich fort: im ersten Semester fiel er zwar wieder durch, aber im zweiten Semester der Tertia glückte es ihm mit der ersten Fortgangsklasse und er konnte im Jahre 1874 in die Quarta aufsteigen. Diese aber war die höchste Gymnasialklasse, die er erreichte, und hiermit stand er auf einem Punkt, von dem aus er wie auf einer schiefen Ebene, durch zwei Semester hinabglitt. Beidemale erhielt er die dritte Fortgangsklasse — das „Ganz ungenügend," mit dem er seine Laufbahn begonnen hatte, schloss sie auch ab — das war kein „Fortgang" mehr, es wurde sein Abgang. Der geschah 1875. Nach diesem dritten Unfall schien den beiden in Betracht kommenden Teilen, dem Sohne mehr als dem Vater, der Weg der Mittelschule offenbar nicht recht ratsam, auf dessen Geleisen Hugo wie ein schwerer Packwagen stand und nicht vom Flecke rückte.

Wer weiss, was Vater Wolf im Sinne hatte, und ob er nicht doch noch einen Versuch mit dem Studierenlassen gewagt hätte, wenn nicht der Sohn alle geraden Linien bürgerlicher Pläne mit einemmale scharf durchkreuzt hätte. Er war gewiss kein verspielter oder ausgelassener Junge. Ganz im Gegenteile. Ein Hauch deutscher Verträumtheit lag schon früh über seinem Wesen, so jung er war, so gerne suchte er sich selbst im Quartier seines Innersten auf und hielt da Nachschau, und der Hang zur Abgeschlossenheit, den man an dem Kinde bereits beobachtet hatte, trat in den Gymnasialjahren noch stärker hervor. So teilte mir einer seiner ehemaligen Marburger Kollegen*) mit, dass Hugo „sich nicht leicht an einen anschloss und ausserhalb der Schule mit den Mitschülern nicht viel verkehrte". Aber derselbe Kollege meinte auch, dass Hugo Wolf mit 14 Jahren „ein vorzüglicher Klavierspieler" war, der „mit Begeisterung von Mozart, Beethoven und anderen Komponisten" sprach, dass er vor allem ein grosser Verehrer Beethovens gewesen zu sein scheint, dessen Symphonieen er gerne spielte, und von dessen Taubheit er viel erzählte. Im Herzen des Gymnasiasten brannte die Musik wie

*) Der Staatsanwalt-Substitut Dr. Roschanz.

das Feuer einer heimlichen Liebe — darin glich er ganz dem Vater — und was den jungen Beethovenanbeter erfüllte und bewegte, lag freilich seitab vom Stundenplane der Quarta. Er wollte Musiker werden. Und das war nicht Knabenphantasie, die nach Afrika auswandert, Armeen kommandiert, oder sonst was Glorioses möchte: es war die Sehnsucht eines festen, klaren Willens. Hugo fühlte, dass er zum Lehrling der Wissenschaften nicht tauge; Musiker werden ist ihm eine Hoffnung, ein Erlösungsgedanke, und in einem stürmischen Brief an seinen Vater — aus den letzten Marburger Gymnasialzeiten — schüttete er sein volles Herz aus und spricht von dem „Ereignis“, das seinen Austritt aus der Schule zur Folge haben muss. Er erzählt mit glühenden Wangen von Hummels Missa solemnis mit ihren „prachtvollen Fugen“, die auf dem Chore der Stadtkirche aufgeführt wurde, wobei er die erste Geige mitspielte, und worüber er Schulgottesdienst und Exhorte total vergessen habe. Dessentwegen habe er nun mit dem Religionslehrer und dem Direktor einen Auftritt gehabt, aber eben dieser Auftritt habe ihm auch die Erkenntnis gebracht, dass er für die Schule nicht tauge; er müsse austreten und wollte sich gänzlich der Musik zuwenden, die keine anderen Götter neben sich dulde.

Das war ein offener Frontangriff auf die Absichten des Vaters und es blieb nicht der einzige. Der Vater wehrte zuerst ab und deckte sich hinter dem Schilde der Erfahrung und Lebensklugheit. Aber vielleicht lächelte er im geheimen Stolz, fühlte er doch, wie im Sohne sein eigenes Blut sich rege, sich etwas hervordränge, das sich auch in ihm einst — umsonst — hervorgedrängt hatte, und dass nun sein bestes Selbst sich da wiederhole. Er schlägt freilich erst zurück, er nennt den Musikus ein „verächtliches Individuum“, und wartet ab, wie der Pfeil wirke. Hugo, erst feurig losgehend, weicht fast zurück: „Ich habe die Musik so innig geliebt! Mir ist sie wie Essen und Trinken. Da Sie aber durchaus nicht wollen, dass ich ein Musikus — nicht, wie Sie der Meinung sind, ein Musikant — werde, so will ich gehorchen. Gott gebe nur, dass Ihnen die Augen dann nicht aufgehen werden, wenn es schon zu spät für mich zum Umkehren zur Musik sein wird.“ Verzweiflungen schütteln ihn wie ein Fieber. Gut, er will sich trotz der „Beweise seines Talentes“



STRASSE IN WINDISCHGRAZ MIT
HUGO WOLFS GEBURTSHAUS (×)

einer Profession widmen; man könne auch „bei einem Geschäfte“ glücklich und zufrieden leben. Aber das ist nur eine Augenblickskonzession. Denn auf dem Boden der Seele dieses jungen Menschen lag ein Trieb, der erst harmlos spielte, dann aber zum Willen anwuchs, zum Trotz anschwoll und schliesslich alles niederwarf, wie ein wildes Wasser.

So begeht der liebende Sohn die erste grosse Ungehorsamkeit, weil er sich selbst gehorsam war, und er kämpft um die Erhaltung seines Ichs denselben Kampf, den einst Hector Berlioz und so viele andere kämpften, heiss und stürmisch — und er bleibt Sieger.

Er wollte Musiker werden, und er wurde es, weil er es war. Um das Werden machte er sich keine Sorge; das stellte er sich vielleicht gar nicht genau vor. Er sah das Ziel, nicht den Weg mit seinen Gruben und Löchern, und das war ihm genug. Fühlen und Handeln waren ihm eins. Er kannte sich, denn die Augen des Fünfzehnjährigen waren hellsichtig und scharf und er folgte unbedingt dem Wink seiner Natur. Was hätte ihn auch halten können? Der Knabe ist der Mann; und was zusammengefaltet in der Brust des Kindes liegt, liegt entfaltet in der Brust des Mannes. Erziehung kann die Organisation eines Menschen nicht abändern, der Gärtner von der Weinrebe nicht Kartoffeln verlangen.

Hugo hätte genug Talent zum Studium besessen, aber — er soll gar nicht entschuldigt werden — damals hatte er wahrscheinlich nicht das Talent zum Fleiss: die zweite Hälfte der Begabung. So stand er auf einer gefährlichen Grenze. Entweder wäre er ein Professionist geworden, dem die Halbbildung das Leben schwer gemacht hätte: ein verunglückter Gymnasiast und ein unglücklicher Kaufmann, widerwillig hinter seinen Fakturen und Waren, ein Bankerotteur des Lebens, oder er wäre — dieses „Oder“ wurde eben sein Weg. Er schüttelte unbedenklich alles ab, was er nicht tragen konnte, und ging die zweite Biegung seines Lebensweges hinab, frei und leicht, und fuhr mit Einwilligung des Vaters nach Wien — ans Konservatorium.

1875 trat er in diese hohe Schule für die Tonkunst ein. Harmonielehre wurde sein Hauptfach. Sein Professor war der — jetzt schon verstorbene — Franz Krenn, der „alte Krenn“, wie man ihn

später nannte, weil er niemals recht jung gewesen zu sein schien. Ein echter Musiker vom früheren Schlag, tüchtig, einsilbig und trocken, der die Regeln ehrfurchtsvoll hütete, wie ein Kustode die anvertrauten Glaskästen. Besser traf es Hugo in der Klavierklasse. Da nahm ihn Professor Wilhelm Schenner, der heute noch Pianisten erzieht, eine echte, feinempfindende Künstlernatur und ein grundgütiger Charakter, in die Lehre. Und im Klavierspiel, das allerdings nur sein „Nebenfach" war, erhielt Hugo Wolf im ersten Jahre auch den ersten Grad. Er wird freilich als Klavierspieler mehr Fertigkeiten mitgebracht haben, denn als Harmonieschüler. Die drei Goetheschen Männerchöre, deren ich oben erwähnte, namentlich aber der erste, der „Geistesgruss", anscheinend noch im Vaterhause komponiert,*) verraten ja einen etwas wildwüchsigen Satz. Der junge Komponist weiss wenig von den Gesetzen der Tabulatur und löst die Septime nach oben auf, schreibt schreckhafte Quintenparallelen, schliesst einmal wider aller Regeln Gebot den Satz auf einem Quartsextakkord, nicht aber ohne doch an einigen charakteristischen Griffen die Löwenklaue anzuzeigen. Nun wird er bei Franz Krenn die „richtige Satzweis'" bald erlernt haben, wie es ihm aber im einzelnen bei diesem Lehrer erging, wie er sich mit ihm vertrug und wie weit er's im „Komponierenlernen" bei ihm gebracht hat, das ist leider genau nicht anzugeben.**) Es ist zu vermuten, dass Wolf mit seinem Lehrer nicht ganz zufrieden war, und dass seine unbändige Natur manchmal gegen die trockene Schule und ihren Zwang demonstrierte. Zwei Jahre lief der kleine Theorieschüler

---

*) In dem vom Hugo Wolf-Vereine in Wien herausgegebenen Verzeichnis des Nachlasses des Meisters sind diese Chöre in das Jahr 1876 gestellt. Mehrere Anzeichen lassen darauf schliessen, dass sie schon 1875 entstanden sind. Auf einem von Wolf selbst herrührenden Notenblatt (Partitur-Anfang) findet sich ein Vermerk, demzufolge die Chöre — wahrscheinlich für den Hausgebrauch geschrieben — im Dezember 1876 in Hetzendorf bei Wien „umgearbeitet" wurden, oder werden sollten. „Geistesgruss" ist im Heft 3 der „Festblätter zum 6. deutschen Sängerbundesfest" (Graz, Leykam) zum ersten Male abgedruckt worden.

**) Eine Anfrage ergab folgendes Resultat: Die Matrikel „Hugo Wolf" war unter den Schulakten des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien leider nicht mehr auffindbar. Doch stellte ein höherer Anstaltsbeamter

im weitläufigen Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde — dem Wienfluss und der romantischen Karlskirche gegenüber — aus und ein, und wenn er seine Harmonie-Aufgaben zum Korrigieren „hinauf"-trug, mag er oft an jener Wand vorbeigestrichen sein, an die man die steinernen Standbilder der grossen Klassiker und Romantiker hingestellt hat, die Repräsentanten der Tonkunst. Nur zwei Jahre war dort seines Bleibens; welche Vorfälle es im Einzelnen waren, die der Laufbahn des Konservatoristen ein so schnelles Ende bereiteten, ist nicht näher bekannt geworden. Doch darf man mit Fug annehmen, dass Hugo Wolf der Allerfügsamste nicht gewesen, und mit den Hausgesetzen des Institutes in gröbere Konflikte gekommen ist, denn den Schluss seiner Zeugnisse bilden die drei bösen Worte: „Wegen Disziplinarvergehen entlassen." Es war das Ende vom Lied.

In die Geschichte dieser Entlassung spielt noch ein Vorfall hinein, der ebenso oft als verschieden erzählt wird, und der ein weniger bedeutsames als komisches Intermezzo ist.

Das Konservatorium hatte damals zum Direktor Josef Hellmesberger (1828—1893), einen klassischen Geiger und klassischen Kauseur, einen Musiker comme il faut und einen Wiener comme il faut, einen Künstler, dessen Quartettspiel ebenso berühmt war, wie die Legion von Bonmots, die sich die Stadt von ihm erzählte, oder die sie ihm andichtete. Der weltmännische Hellmesberger, ein Typus im damaligen Wiener Musikleben, war so ziemlich das Widerspiel des rauhen kleinen Musikers aus der steirischen Bergstadt und beide wurden in folgenden Handel verwickelt. Eines Tages erhielt der Direktor einen aprokryphen Brief ungefähr des Inhaltes: „Sie haben nur noch einmal Weihnachten zu feiern, dann ist Ihr Ende gekommen." Unterschrift: Hugo Wolf. Es war ein Spass, den sich irgend ein

---

in dankenswerter Weise aus den damals allerdings nicht zuverlässig redigierten Jahresberichten nachstehende Zeugnisse zusammen:

1875/76. Wolf Hugo aus Windisch-Grätz, 15 Jahre.

Harmonielehre als Hauptfach. Unter den Schülern mit I. und II. Grad nicht ersichtlich.

Geschichte der Musik . . . dto.

Klavier, Nebenfach. II. Jahrgang. Herr Prof. Schenner: I. Grad.

1876/77. Komposition I. Jahrgang. Klavier III. Jahrgang. Keine Censuren ersichtlich.

Zugut-Aufgelegter gemacht hatte, von dem jedoch Wolf mit Recht nichts wissen wollte. Um die Sache aufzuklären begab sich Wolf zu Hellmesberger. Auf dem Wege aber stiess er unversehens mit dem Direktor zusammen. Der, den vermeintlichen Bedroher sehen, und einen Hilfeschrei ausstossen, war eins. Es gab einen Auftritt und Lärm. Wolf wollte mit seiner Handschrift seine Unschuld nachweisen, Hellmesberger aber wollte nichts hören. Die streitenden Parteien konnten sich nicht verständigen, ja, der „schreckliche Wolf" ward so gefürchtet, dass er eine zeitlang sogar von der Polizei überwacht worden sein soll.*)

Wie erfolglos nun Wolfs Rechtfertigungsversuch auch geblieben ist, der Fall war für ihn nicht so belangreich, als das schicksalsschwere Wort: „Entlassen", das sich wie ein Sperrbalken quer über die Lebensstrasse des jungen Musikers zu legen schien.

Entlassen! Was sollte er beginnen? Wohin sich wenden? Welche Schule, wenn nicht diese, konnte er damals in Wien aussichtsvoll besuchen?

Privatunterricht? Oder gar keinen Unterricht mehr? Schwere Gedanken mögen damals durch Hugos Herz gekrochen sein. Hatte er deshalb dem guten Vater so zugesetzt, deshalb alle Lebensprojekte zertrümmert, um nach kurzem Verweilen von dort „entlassen" zu werden, wohin zu gelangen er glühend verlangt hatte, nun ein durchgefallener Student und ein relegierter Konservatorist?

Als die Nachricht von Hugos Schicksal zu Hause eintraf, war der Vater untröstlich: Also vom Konservatorium entlassen! Hugo aber war nur erbittert. Denn mehr als alles Andere wurmte ihn die Vokabel „entlassen". Das Wort ging ihm nach. Er hatte selber die „Musikkaserne" verlassen wollen, in der es für ihn wenig zu holen gab; ja, er wollte die Herren verklagen, die ihm den ominösen Ausdruck nachgeschrieben hatten. Lange und lange kam er darüber nicht hinweg. Wie immer: 1877 war es auch mit dieser Laufbahn zu Ende,

---

*) Die Episode wird bald in die Zeit vor, bald in die Zeit nach dem Abgange Wolfs, bald in das Konservatorium selbst, bald in das Wohnhaus Hellmesbergers verlegt. So wie hier wird das Rencontre auch von Paul Müller, nach einer persönlichen Mitteilung Wolfs erzählt. (Siehe das 1. Aprilheft 1903 der „Musik", Berlin, Schuster & Loeffler.)

abermals krümmt sich sein Weg und mündet nun ins freie, offene Leben. . .

Seit Hugo Wolf das Konservatorium in Wien, sagen wir: verlassen hatte, hat er keine Schule mehr besucht, und die einzige Schule, die er absolviert hat, ist also die Pfarrhauptschule in Windischgraz geblieben. Studiert hat er nirgends mehr, aber gelernt überall, wo es zu lernen gab, gelernt, was es für ihn zu lernen gab, mit fanatischem Fleisse und mit harter Ausdauer.

Er war ein Arbeitstalent: ein Mensch, der, wenn er nur frei war von Hemmungen, unerschöpfliche Kraft in Bewegung setzen, Essen, Trinken und Schlafen vergessen konnte, da er zu schaffen hatte. Dazu besass er ein zweites, höchst auszeichnendes starkes Talent, nämlich eine gierige, beinahe möchte man sagen die faustische Sehnsucht nach Erkenntnis, die ihn immerfort beunruhigte und ihn antrieb, in das Dunkel neuer Erscheinungen einzutreten und vorwärts zu gehen, so lange bis ihm Licht wurde. Die dem Menschen angeborene Neugierde, die sich über Alles, was ihn nah oder fern interessieren kann, erstreckt, „das erste Prinzip der Wissbegierde", von dem Rousseau einmal spricht,*) sass tief in Wolfs Natur; sie war sein ganz spezielles geistiges Vermögen und sie schob sich wie ein spitzer Keil in die verwickeltsten Phänomene.

Freilich verfuhr er ganz subjektiv. Sein Lernen war ein Lernen im Rösselsprung, ein Hierher und Dorthin, wohin ihn eben Neigungen und Instinkte warfen, ein Erfahren- und Geniessenwollen zugleich. Wo er einen Bildungsquell rauschen hörte, kam er aus der Moderne, kam er aus der Vergangenheit, sprang er auf ihn zu; seine Apperzeptionskraft war eben so stark, als sein Geschmack universell. Meines Ermessens hatte Wolf mehr als literarische, ja in gewissem Sinne dichterische Anlagen, und obschon seine Interessen grösser waren, als sein Urteil allemal gültig, erwarb er ein poetisches Feingefühl und einen literarischen Blick, Dinge, die ihn als Musiker ganz speziell auszeichnen, und die ihn etwa von seinem grossen Wiener Zeitgenossen, dem ehrwürdigen Anton Bruckner unterscheiden, welchen Meister schon enge Jugendverhältnisse hinderten, seine zweifellos starke geistige Begabung in ähnlichem Sinne zu entfalten.

*) Emil. Bd. I, Buch 3.

Wolf gewann keine gelehrte Bildung, wohl aber Bildung. Wo immer Neues vor ihm erschien — er stellte sich dazu in Distanz, und wenn es in seine Seele hinübersprang, dann glühte der ganze Mensch, dann war er bis obenan davon erfüllt, dann hatte der Enthusiasmus in ihm selber keinen Platz mehr, dann musste was davon hinüber in seine Freunde, dann mussten sie enthusiastisch sein wie er, oder sie waren nicht mehr seine Freunde. Um 6 Uhr früh, kam er einmal aufgeregt in Adalbert von Goldschmidts*) Wohnung an. Der Hausherr schlief noch. Aber Wolf postierte sich im Vorzimmer und wich nicht. Er hatte Dickens' „Pickwickier" mitgebracht. „Sie, das müssens lesen, das müssens lesen" überfiel er den Halbverschlafenen. „Ich werd' es Ihnen gleich vorlesen." Und er trommelte Goldschmidt aus dem Bett und las vor, bis in den Vormittag hinein.

So wanderte er die Strassen der deutschen, der romanischen und englischen Literatur hinab und was bedeutend war oder ihm gefiel, davon nahm er ganz Besitz. Wie ein Steinmosaik entsteht, entstand aus Stücken das Ganze seiner Bildungsfläche.

Dass er Goethe liebte und Mörike, Künstler, die mit dem schlichtesten Ausdruck die wunderbarste Anschaulichkeit erreichten, und die ihn, selbst einen der anschaulichsten und darum echt deutschen Tondichter wie Blutsverwandte mit tiefer Sympathie erfüllen mussten, sei vorab nur erwähnt. Wolf war einer der wenigen Deutschen, die Mörike erkannten und ihn auswendig kannten. Aber wie mühte er sich auch um Mörike, bis er sein Bruder im Geiste wurde. Wochenlang trug er das Gedichtbändchen in der Rocktasche; im Gehen und Stehen las er,**) er saugte die Verse auf, wohl einhundertmal begann er von Neuem, bis er den Geist dieser Poesieen seiner Seele einverleibt hatte. Daher denn auch seine Mörike-Lieder mit einem wunderbar treuen Stimmungston bis in alle Ecken und Enden ausgefüllt sind, und der Musiker endlich noch ein Mehreres im einzelnen gesagt hatte, als sein „Librettist". Wolf hat Mörike, der heute vielleicht nur mehr

*) Der Komponist Adalbert von Goldschmidt (geb. 1848 in Wien).

**) Mitteilung des Herrn Josef Strasser, Steueroberinspektors in Graz, Schwagers und Freundes Hugo Wolfs.

ein Schattenleben in den Litteraturgeschichten führen würde, seinem Volke lebendig erhalten.

Das ist schon oft gesagt worden.

Hier will ich nur einige litterarische Lieblingsfiguren aufzählen, Geister, mit denen Wolf am liebsten verkehrte. So hing er mit einem gewissen Fanatismus an Heinrich von Kleist. Den grössten Teil seines Lebens geht er mit dem Dramatiker um, der Goethe einst „den Kranz vom Haupte reissen wollte", und die ragenden Gestalten der Penthesilea und des Prinzen von Homburg begleiten ihn bis in die Zeit, da sich die ersten Schatten über ihn nieder senken.*)

Gleichfalls zu seinen Lieblingen gehörte der phantastische Grabbe, und zwar schon früh. Die wunderlich-excentrischen Bilder des trunkenen Poeten entzückten ihn, der grelle Humor, der Dunst des Dämonischen, der über Grabbes Dramen schwebt, berauschten ihn. „Kennen Sie den Ausdruck: konvulsivischer Wurm? Grabbe tituliert damit eine Schneiderseele. Lesen Sie den Cid, Operntext für Burgmüller von Grabbe. Das grossartigste Lustspiel — Aristophanes ist ausgenommen. Lesen Sie überhaupt wieder Grabbe" — so schreibt er einmal an Felix Mottl.**) Später packt ihn wieder Grillparzer. „Kennen Sie Grillparzer? Ich habe in letzter Zeit einer Serie seiner Dramen im Burgtheater beigewohnt und bin halb irrsinnig vor Begeisterung. In Deutschland hält man nicht viel Stücke auf ihn, was mich ganz unbegreiflich dünkt. Hoffentlich machen Sie

---

*) Auf Wolfs Kleist-Kompositionen werden wir noch ausführlicher zu sprechen kommen. — Hermann Bahr erzählt im Feuilleton des „N. W. Tgbl." vom 5. März 1903 über das Verhältnis Wolfs zur Penthesilea anschaulich aber ein wenig phantastisch:

> „Er schwärmte für sie, seine Hände zitterten, wenn er nur ein paar Verse daraus las, sein Auge leuchtete und wie im Anblick einer höheren, helleren Region, deren Tore plötzlich vor ihm aufgeprungen wären, schien er wie verklärt, er schnappte nach Luft, sprang davon, um es abzuschütteln und im Gebüsche hörte ich ihn stöhnen und wiehern."

**) Aus einem bisher unveröffentlichten Briefe an Felix Mottl. Der Brief trägt kein Datum, doch ist anzunehmen, dass er am 1. Dezember 1884, als Bülow in Wien konzertierte, geschrieben wurde. Dass Wolf gerade vom Text zu einer komischen Oper Eindruck empfing, ist für ihn sehr bezeichnend. Grabbe taucht übrigens in den Recensionen Wolfs aus jener Zeit häufig auf.

eine rühmliche Ausnahme und sind ein glühender Bewunderer seiner unsterblichen Dichtungen — ich müsste Ihnen sonst die Freundschaft kündigen" — so schreibt er an Dr. Grohe.*) Dann ist es wieder Hebbel, für den er schwärmt, zuletzt gewinnt er zu Ibsen ein Verhältnis, ein andermal glüht er auch für Sudermann,**) und so hat er im Herzen immer einen Hausgott thronen, zu dem er betet, von dem er jubelt.

Von den Philosophen hatte es ihm erst Schopenhauer angetan, dieser namentlich wegen seines Parergakapitels über Lärm und Geräusch; später rief Nietzsche in ihm eine Revolution hervor; zuerst hatte Wolf den „Fall Wagner" kennen gelernt. Dann eine Abhandlung über Nietzsche selbst. Sofort bat er Eckstein um die vollständige Ausgabe Nietzsches***) und las dessen spätere Bücher, wie den „Zarathustra", die „fröhliche Wissenschaft" mit steigernder Bewunderung, vom sprachkünstlerischen Reiz des poetischen Philosophen stets aufs neue gefesselt.

Er müsste nicht der grosse Humorist gewesen sein, der er war, wenn er nicht in den grossen Humoristen und Satirikern der Weltlitteratur Genuss gefunden hätte, wie an Dickens, an Mark Twain, dessen „Bericht in Sachen des grossen Rindfleischkontraktes" ihn unaufhörlich erlustierte, und den er auswendig vortrug, oder an Sternes Tristram Shandy, oder an Claude Tilliers Onkel Benjamin.†) Eine Zeitlang las er mit tiefstem Behagen Rabelais'

*) Aus einem Briefe an Dr. Oskar Grohe in Mannheim, veröffentlicht in der „Neuen Bad. Landeszeitung" vom 25. Februar 1903. Der Brief an diesen Freund schliesst versöhnlich: „Einstweilen jedoch bin ich noch immer ganz der Ihre Hugo Wolf."

**) Felix Weingartner verdanke ich folgende Mitteilung: Als Wolfs Christnacht in Mannheim aufgeführt wurde, im April 1891, trafen der Dirigent Weingartner und der Komponist Wolf bei Grohe zusammen. Wolf schwärmte damals für Sudermanns Stücke und Romane und war entsetzt, als Weingartner ihm zufällig sagte, dass Sudermann eine hochgewachsene Erscheinung mit wohlgepflegtem Barte sei, dass er sich tadellos kleide. Er hatte sich ihn klein, abgemagert, bartlos und bleich vorgestellt und meinte immer, ein Künstler dürfe nur so aussehen.

***) Brief aus Döbling, 30. März 1892. (Unveröffentlicht.)

†) In einem Briefe an Emil Kauffmann vom 19. August 1892 spricht



Katharina Wolf



Philipp Wolf

HUGO WOLFS ELTERN



Gargantua und Pantagruel. Dann las er sich wieder tief in Walter Scott hinein, und wie er schon war, konnten ihm dessen Milieuschilderungen zu Wirklichkeiten werden, in sein eigenes Leben hinüber spielen, so dass er nicht mehr zwischen Dichtung und Wahrheit*) unterschied. Als er bei Friedr. Eckstein auf Schloss Bellevue**) wohnte, beschäftigte er sich mit Byrons Kain. Diese Lektüre nahm er so gründlich, dass er das Buch Genesis zu studieren begann, und von hier aus grübelte er sich wieder tief in theosophische Probleme hinein; und bevor er den „Feuerreiter" komponierte, hatte er sich so lebendig in Mörikes Gedicht hineingelesen, dass er nun anfing, in den Schriften alter Mystiker über Menschen nachzuforschen, die das Feuer voraussehen können. Er wollte sich auch die Schatzkammern fremder Sprachen öffnen und nahm in Wien englischen Unterricht, dann französischen, und wenn er es darin auch nicht weit gebracht hat, sieht man doch, wie sehr er sich zum Herren der verschiedensten Gebiete machen wollte, dass er, wie der grosse Plutarchleser Beethoven,

---

Wolf von „Mark Twains amerikanischen Spässen voll beissenden Pfeffers, die einen Leichnam lachen machen könnten". (Briefe an Emil Kauffmann, herausgegeben von Edmund Hellmer, Berlin, S. Fischer.) — Claude Tilliers „Onkel Benjamin" war Wolfs besonderer Liebling. In Briefen an Schwager Strasser nennt er sich selbst Benjamin, den Adressaten tituliert er regelmässig Beisskurz

*) Mit tiefem Interesse hatte Wolf einmal Scotts „Rob Roy" gelesen; in dem Buche fiel ihm das Wort Usquebaugh, die Bezeichnung für einen schottischen Schnaps, auf. (Aus usquebaugh, einem gälischen Wort, entstand der Name Whiskey.) Dies Wort nahm ihn ganz gefangen. Wenn er einen Bekannten auf der Strasse traf, war in jener Zeit seine erste Frage: „Kennen Sie Usquebaugh?" Die Sache liess ihm keine Ruhe, er wollte Usquebaugh persönlich kennen lernen und begab sich in eine Wiener Drogenhandlung, um des Trankes habhaft zu werden. Er war aufgebracht, als man ihm sagte, Usquebaugh sei nicht vorrätig. Aber er liess nicht nach, und setzte es durch, dass dieser Schnaps aus Schottland bestellt wurde. Usquebaugh kam richtig nach Wien, in einer Stärke von 10 Flaschen, und der arme Wolf, trotz seiner schmalen Kasse, musste die ganze teuere Sendung nehmen. Doch hatte er nun den ersehnten Usquebaugh erreicht, er lud die Freunde ein, und sie mussten mit ihm den romantischen, wenig geniessbaren Schnaps trinken. (Mitteilung Friedrich Ecksteins.)

**) Das Schlösschen Bellevue liegt auf einem waldigen Hügel in Grinzing, ehemals einem Vororte (XIX. Bezirke) Wiens.

von einem Vielfachen geistiger und literarischer Interessen erfüllt war.*)

Um die Dynamik seines Geisteslebens kennen zu lernen, müssten wir in grossen Sprüngen dem Gange seines äusseren Lebens voraus-eilen; aber wer von dem „lernenden" Hugo Wolf spricht, kann nicht bei einem Jahre Halt machen, denn wie von jedem echten, grossen Menschen gilt es von Wolf: er hörte nie zu lernen auf, er horchte auf die Stimme des Lebens, so lange er horchen konnte. Er war ein Talent des Empfangens und Geniessens; aber wenn wir später noch Wolfs kritische Arbeiten durchlesen werden, werden uns diese Aufsätze als Zeugnisse seines produktiven literarischen Talentes erscheinen und gewiss wird uns, abgesehen von dem gepfefferten Humor, die Belesenheit des Autors — jeden Augenblick citiert er einen seiner Lieblinge —, die Gelenkigkeit seines Ausdruckes, die Fülle seiner Bilder, die Kraft seiner Sprache auffallen, Dinge, die seinen Recensionen ebenso wie seinen Briefen künstlerischen Reiz geben, und die er nicht in den Literaturstunden des Untergymnasiums gewonnen haben kann.

Musikalisch hat er eine ähnlich subjektive, wohl aber weit strengere Schule durchgemacht; auch hier jagt ihn der Wissenstrieb von Station zu Station; es ist wahr: er lernte meist nur von Lieblingen, und nahm von Jedem nur das mit, was er brauchte, doch sind die Streifzüge geordneter, sein Vordringen ist konzentrisch. Um Personen zu nennen, so kann man wohl sagen, dass Wolf von den Brüdern Josef Schalk und Franz Schalk**) in Wien viel gelernt hat; er verkehrte innig mit ihnen, oft stak er in ihrem reichdotierten Notenschrank und vermehrte aus dessen Beständen seine Literatur-

*) „Um nicht ganz in diesem Sumpf geistiger Trägheit zu versinken, habe ich mich, rein, nur um mich zu beschäftigen, auf die Erlernung der französischen Sprache geworfen und es bereits soweit darin gebracht, dass ich mit einiger Mühe einen Roman der George Sand lesen kann." (Brief an Emil Kauffmann vom 26. April 1893.)

Wolf lernte die englische Sprache bei einer Miss Bowring in Wien. (Mitteilung Friedrich Ecksteins.)

**) Josef Schalk, gestorben 7. November 1900, wirkte als Lehrer am Wiener Konservatorium und einige Jahre lang als artistischer Leiter des Wiener akademischen Richard Wagner-Vereines. Eine ebenso vornehme, als modern

kenntnisse. In der Wiener Hofbibliothek auf dem Josefsplatz war er ständiger Gast. Dort hatte er sich einquartiert und sass unermüdlich über den Meisterpartituren, studierte Takt und Takt, Seite und Seite, bis er durch die schmalsten Ritzen in die Geheimnisse der Wirkungen hineinsah, und so lange, bis er die Partituren im Gedächtnis mitnehmen konnte: es ist wunderbar, was alles er auswendig beherrschte.

Selbstverständlich, dass er in unseren deutschen Meistern zu Hause war wie nur Einer. Der Beethovenschen Musik, die auf ihn wirkte, „wie Himmelsäther und Waldesduft," und der Bachschen Kunst sah er tief ins Auge.*) Einmal spielte er mit Entzücken Bachs Italienisches Konzert und machte den zuhörenden Friedrich Eckstein namentlich auf die wundervolle Selbständigkeit der Stimmengruppen aufmerksam: im zweiten d-moll-Satze des Konzertes gäbe die linke Hand für sich allein einen herrlichen Gesang, ein Prinzip, das er für seine Arbeiten ebenfalls in Anspruch nahm. Ebenso lernte er von Rob. Schumann, was es da für Hugo Wolf zu lernen gab. Als er noch mit Dr. H. Paumgartner in näherem Verkehre stand, machte er diesen Musiker einmal auf das Lied „Mein Wagen rollet lang-

---

empfindende Natur und ein Musiker von gründlichem Wissen war er einer der ersten Vorkämpfer Anton Bruckners und Hugo Wolfs, für dessen Sache er u. a. auch den bedeutungsvollen Artikel in der „Münchener Allgem. Ztg." vom 22. Januar 1890 veröffentlichte (zum Teil wieder abgedruckt in den „Gesammelten Aufsätzen über Hugo Wolf", herausgegeben vom Wiener Hugo Wolf-Verein, Berlin, S. Fischer). „Die Münchener Allgemeine hat wie eine Bombe eingeschlagen. Meine Feinde sind fassungslos — meine Freunde jubeln. So ist's recht." (Aus einem unveröffentlichten Briefe Wolfs an seinen Bruder Max vom 13. Februar 1890.)
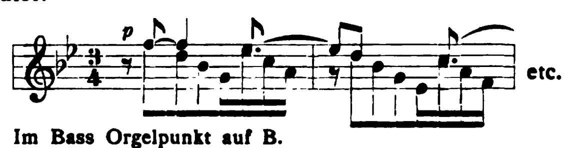
Franz Schalk wirkt gegenwärtig als Kapellmeister am Wiener Hofoperntheater.

*) Paul Müller, der Obmann des Berliner Wolf-Vereins, der den Künstler in seiner letzten Zeit in Wien besuchte, erzählt: „Einmal ergriff ich einen arg zerspielten Band, der ganz auseinanderfiel: es waren Beethovens Sonaten. Ich machte eine Bemerkung über die Spuren gewaltigen Studiums: Ja, sagte er sehr ernst, das waren böse Zeiten, damals wohnte ich in einer Dachkammer; ein Klavier hatte ich nicht. Da hab' ich mir die einzelnen Sonaten heraus genommen, bin damit in den Prater gegangen und habe sie dort studiert." (1. Aprilheft 1903 der „Musik", Berlin, Schuster & Loeffler.)

sam"*) aufmerksam; er spielte die aus Achteln und Sechzehnteln kombinierte Begleitung mit grösstem Interesse: „Sieh nur, wie charakteristisch das ist," wiederholte er ein paar Male. Schumanns Gesang „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes"**) machte ihm tiefen Eindruck, und er pflegte namentlich die Stelle „Was ich erschau' in deinem Grund ist nicht Gewöhnlichen zu nennen", mit ganz sonderbarem, geheimnisvoll-ergreifenden Ausdruck zu singen. Dies nur ein paar Beispiele für die „Methode", mit der er Schumann studierte, dessen symphonische Werke ihn übrigens — ihrer instrumentalen Eigenheiten wegen — weniger zusagten als dessen Lieder.***) Auch Marschner schätzte Wolf ganz sonderlich. Der „Vampyr" ist seine Lieblingsoper, die Klänge aus dem Osten liebte er ganz schwärmerisch. Aber einer seiner obersten Götter war Berlioz. Den Benvenuto Bellini kannte er ebenso — fast wörtlich — auswendig als die fantastische Symphonie — in diesen Werken schwelgte er geradezu. Daneben hatte der zukünftige Komponist des Corregidor starke Neigungen für Meister wie Cherubini (Wasserträger), Auber

---

*) op. 142 No. 4. Nachgelassenes Werk. Das Motiv, um das es sich hier handelte, lautet:



Im Bass Orgelpunkt auf B.

**) op. 35 No. 6.

***) Paul Müller erzählt in seinem Erinnerungsaufsatz (s. o.) weiter: „An Schumann ... liebte Wolf die intime Intensität des seelischen Ausdruckes. Besonders lieb waren ihm Schumanns Kompositionen zu Eichendorffschen Gedichten: seinen eigenen Eichendorff-Band betrachtete er als eine Ergänzung zu Schumanns Schöpfungen. Habe dieser hauptsächlich den Eichendorff des Mondscheins, der murmelnden Quellen und Brunnen, der rauschenden Wipfel musikalisch gestaltet, so habe er selbst dem kraftvolleren Element in Eichendorffs Wesen das musikalische Leben verliehen. Stücke wie ‚Seemanns Abschied', ‚Der Freund', ‚Der Schreckenberger', ‚Der Glücksritter' betrachtete er unter diesem Gesichtspunkt ... Dagegen lehnte er Robert Franz fast unbedingt ab. Nur ein Stück lobte er einmal: die ‚Gewitternacht'. Er warf Franz vor, dass er die durch Schubert und Schumann erweiterte Liedform durch seine archaïstische Neigung zum vierstimmigen Satz in engere Grenzen zurückgezwängt habe."

(Fra Diavolo), Bizet (Carmen), sogar für Mascagni (Lieblingsstück: das Kirschenduett aus „Freund Fritz").

Nichts schenkte er sich. Von der musikalischen Orthographie angefangen lernte er selbständig alles, was in die Gruppe „Theorie" gehört: die Grammatik, die Syntax und die Formenlehre, ja selbst das Technologische der Tonkunst. Die praktischen Musikerfertigkeiten gewann er im freien Lehrgang, der er u. a. ein glänzender Partiturspieler gewesen ist. Um seine Klaviertechnik liess er sich's redlich sauer werden; in harter Arbeit sass er — noch in späteren Zeiten — am Instrumente und erzog seine Finger: er machte sich zum Lehrling, um zum Meister zu werden. Das Erste, was er jedesmal brauchte, wenn er eine neue Wohnung bezog, war natürlich das Klavier. Ich habe es schon erwähnt, dass er es freilich zum Klaviervirtuosen, zum Konzertlöwen nie gebracht hat. Sein Spiel war viel zu sehr nach innen gerichtet, als dass er mit Klavierkoloraturen und Bravourfertigkeiten hätte was beginnen können. Er war Poet des Klaviers, kein Akrobat. Auch musste er gute Stimmung haben; aber hatte er sie, dann spielte er bei seinen Freunden bis spät in die Nacht hinein. „Es war ein eigentümlicher Reiz, ihn seine Sachen selbst vortragen zu hören . . . Der Versuch jedoch, ein etwas schwereres Stück vierhändig zu spielen, misslang vollständig —" berichtet Felix Weingartner; offenbar hatte Wolf keinen guten Tag. Bach, Wagner und Beethoven hat Friedrich Eckstein dagegen von Wolf „ganz verklärt" spielen hören. Er nannte ihn einen ganz vorzüglichen Klavierspieler, ja Jos. Schalk meinte: niemand spielt so Klavier, wie Wolf, niemand wird von der Begeisterung auf solche Höhen geführt, wie Wolf.*) Nur ein Beispiel für die musikalische Gewalt seines Spieles. Er war zu einer Hochzeit eingeladen worden. Trotzdem ihm die Familie gut befreundet war, weigerte er sich, zu spielen. Über vieles, vieles Drängen jedoch liess er sich endlich herbei. Er ging ans Klavier und überlegte. Plötzlich wählte er den „Gang zum Hochgericht" aus Berlioz' phantastischer Symphonie. Und er spielte dies furchtbare Stück mit einem geradezu furchtbaren Realismus. Er führte die Hinrichtung auf, spielte das Schafott und das Blut, und

*) Mitteilung Fr. Ecksteins.

wirkte so dämonisch, dass die Braut — im Hochzeitskleide neben ihm — in Ohnmacht fiel. Wolf stand auf und entfernte sich aus dem Hause . . .*)

Den Hörer in Abgründe zu stürzen und auf Höhen zu führen — diese Gabe hat Wolf freilich von der Natur empfangen und nicht „erlernt“. Das hatte er auch nicht von denen, mit denen er in seiner ersten Wiener Zeit gerne auf dem Konzertpodium erschien, um ihnen umzublättern — lief er doch damals wie der Page hinter Falstaff hinter mancher Musiker- oder Begleitergrösse Wiens her — aber zweifellos war die intensivste Beteiligung am Konzertleben Wiens eines seiner ersten Bildungsmittel. Wie lebt er das Musikleben der Residenz mit, jedes grosse Konzert ist ihm ein Festtag, er muss die künstlerische Luft Wiens atmen, um nur leben zu können. Dringend bittet er Felix Mottl, ihm einige Lektionen zu verschaffen, damit er „halbwegs anständig leben“ kann. „Sie haben nun soviel Einfluss und ausgebreitete Bekanntschaften, und dürfte Ihnen gewiss nicht so viele Mühe kosten, mir diesen Liebesdienst zu erweisen, denn es wäre schrecklich für mich, den ganzen Winter über in Windischgraz zu bleiben, wo ich jedweden musikalischen Genuss entbehren muss.“**)

So hat Hugo Wolf sein Handwerk erlernt, so bildete er sich zum Musiker aus, allein, ohne Lehrer. Nur zu einer fixen Kapellmeisterroutine, wie wir später sehen werden, hat er es nicht gebracht; zu diesem Handwerk war er nicht geboren, zu dem Beruf des Operndirigenten, in dem so unversehens das lebendige künstlerische Empfinden amortisiert werden kann, für den durch den Umgang mit ersten Tenören und dramatischen Sängerinnen erschwerten Dienstbetrieb eines Theaters — hierfür war der ebenso reizbare als ideal gesinnte Mensch Hugo Wolf nicht geboren, und das Theater, das den Komponisten später doch so stark angezogen hat, war eigentlich ein Ausserhalb seines Naturells.

Die Frage, ob Hugo Wolf etwa eine schulgerechte Doppel-Fuge hätte schreiben können, wie Anton Bruckner, will ich eher mit einem Vielleicht als mit einem Gewiss bejahen, ich halte aber die Gegenfrage

*) Mitteilung Fr. Ecksteins, der sie jedoch in ihren Einzelheiten nicht völig verbürgt.

**) Brief vom 8. Jan. ?; wahrscheinlich aus dem Jahre 1878 oder 1879.

bereit: hatte er die Fuge, diese stark gealterte Musikform, nötig? Wolf besass eben die Technik, die er brauchte, er beherrschte die Formen, mit denen er seine Stoffe „vertilgen“ konnte und „die Vertilgung des Stoffes durch die Form“ ist — wie es Schiller schon darlegte — das wahre Kunstgeheimnis des Meisters. Man staunt über Wolfs instrumentales Können — die „Instrumentationswitze“, um einen seiner eigenen Ausdrücke zu gebrauchen, wenn man etwa die Partitur des „Feuerreiters“, des „Elfenliedes“ oder des „Rattenfängers“ durchsieht, man staunt über seine instrumentale Anschaulichkeit, obwohl er keine speziell orchestrale Natur war, und obwohl er öfters seine Partituren, schon darum, weil er sich die längste Zeit nie im Orchester hörte, überlud. Man staunt über Wolfs formales Können, wenn man die freien Kontrapunkte, die intensive thematische Arbeit in seiner Corregidor-Partitur beobachtet, etwa den köstlichen basso ostinato in den ersten Mühlenszenen, den reizend-feinen Vocal-Kanon „Don Rodrigo geht um sieben Uhr zu Bett“ im 3. Akte, oder dem kunstvollen Schlusschor des 4. Aktes.*) Und man denkt: Woher hatte er dies alles, aus welches Lehrers Mund hatte er die Regeln und Verbote, aus welchem Katechismus der Musiktheorie hat er erfahren, wie man die Stimmen führt und Formen baut, er, der er mit wenigen elementaren Kenntnissen die Schule verliess und im Wiener Prater im Baumschatten und unter Vogelgezwitscher Beethovensche Sonaten studierte?

A. W. Ambros hat einmal die These aufgestellt: „Die Musik ist keine so urwüchsige Kunst wie die Poesie; in ihrem technisch-konstruktiven Teil will sie gleich der Architektur, Skulptur oder Malerei gründlich und mühsam erlernt sein.“ Gewiss. Jeder Musiker unterschreibt diesen Satz. Nur muss damit nicht gesagt sein, dass man das Technisch-Konstruktive ausschliesslich in Konservatorien

---

*) Hugo Wolf gehört zu den modernen Komponisten, die wie Peter Cornelius dem Kanon wieder zu neuem Leben verhalfen. Dies namentlich wegen der charakteristischen Anwendung des Kanons im Corregidor. Den Vorzug, den die Tonkunst der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts dem älteren „lebenskräftigeren“ Kanon vor der Fuge gab, legt Dr. Heinrich Rietsch ausführlicher dar. Vgl. „Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel) pag. 74 und ff.

oder Musikschulen erlernen müsste, und dass man nicht alleine konstruieren lernen könne. Es wird niemandem einfallen, den Wert einer methodisch arbeitenden Schule zu bestreiten, Mittelköpfen ist sie gewiss tauglich, Genies verdirbt sie nicht, und wer in der Schule nicht gut tut, ist noch lange kein Genius; aber sie ist nicht die allein seligmachende Anstalt, die einzige Gnadenpforte zum Tempel der Erkenntnis, schon darum nicht, weil es nicht jeder Natur gegeben sein muss, sich künstlerisch anderen zu unterordnen, und weil besonders starke, selbstsichere Naturen instinktiv der Schule mit ihren Überordnungen, sanktionierten Vorschriften und notwendigen Zwängen Opposition machen. Was Schwache und Mittelmässige nicht entbehren können, darüber hebt der Grosse sich hinaus. So stand es auch um Hugo Wolf; er hat gründlich und mühsam das Technisch-Konstruktive gelernt, manchen Schweiss hat's ihm gekostet, aber schliesslich vertrug es nur den einen Lehrer: Hugo Wolf. Gerade seiner Art hätte es eher gefrommt, an der Seite eines schaffenden Meisters selbst zu stehen, wie man früher tat, und es den Händen des Meisters abzugucken „wie's gemacht wird".

Dazu aber kam noch eines, ein geheimes, das ihn störrisch machte, vielleicht, ohne dass er's wusste. In dem jungen Hugo Wolf, zählte er auch erst 16 Jahre, sass schon die Musik, die man erst viel später kennen zu lernen anfing, und lange bevor noch eine Wolfsche Note gedruckt war, klang das in ihm, was man einst das Wolfsche Lied nennen sollte. Es lebte leise in ihm und trat anfangs nur in dämmerigen Umrissen vor seine Seele, und was er „erschaut in ihrem Grunde, war Gewöhnlichen nicht zu nennen". Dorthin musste er; und dieses Lied hätte ihn nicht Professor Krenn, so tüchtig er war, und kein anderer Professor gelehrt. Er bedurfte zuerst einiger verlässlicher Handwerksgriffe, einmal mussten die Türen zum Reiche der Musik vor ihm aufgetan sein, aber da drinnen fand er sich allein zurecht und so wenig wie ein anderes genial veranlagtes Individuum, das eigene Tön' und Weisen im Kopf hat, brauchte er eines amtlichen Führers und Dolmetschers; er ging seine eigene Marschroute fort, und kam am Ziele an, ohne Hilfe und ohne — Diplom.

Und wenn wir's recht besehen, war Hugo Wolf der einzige,



HUGO WOLF
im 14. Lebensjahr



der auf diesem einsamen Weg zur Höhe kam? War Sebastian Bach nicht im Grunde Autodidakt, war es bekanntermassen nicht Robert Franz? Hat Berlioz sein Eigenstes, den Zauber der Koloristik auf dem Pariser Conservatoire bei Isouard gelernt, oder sagt er nicht selbst: „Das aufmerksame Vergleichen der hervorgebrachten Wirkung und des angewendeten Mittels liess mich das geheime Band finden, das den musikalischen Ausdruck mit der besonderen Kunst der Instrumentation verbindet, aber Niemand hatte mich auf diesen Weg gewiesen." Und Wagner? So tüchtig der alte Kantor Weinlig war — in dem halben Kontrapunktjahre hat Wagner nicht sein Kunstwerk erschaut, dagegen sei an die wunderbare Befruchtung erinnert, die das Streben des Meisters in Paris, aber noch stärker in Dresden 1846 von Beethovens Neunter Symphonie erhielt. Auch möge ein Wort Richard Wagners hier Platz finden, das eine Wahrheit zu enthalten scheint: „Die eine verschmähte Gabe: ‚der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt', bietet uns Allen bei unserer Geburt die jugendliche Norn an, und durch sie allein könnten wir einst Alle ‚Genies' werden; jetzt, in unserer erziehungssüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall nicht erzogen zu werden." Und gar die Lehrzeit Jean François Millets, des gewaltigen maître-peintre und schlichten Bauernsohnes, liest sie sich nicht mutatis mutandis wie ein Kapitel aus Hugo Wolfs Lehrzeit? „Der homme de bois wurde er in der Schule genannt. Delaroche nahm sich des Zöglings anfangs mit besonderer Sorgfalt an. Aber sich erziehen lassen, heisst anderen folgen. Ein Mensch, der wie Millet schon wusste, was er wollte, war nicht mehr in bestimmte Bahnen zu lenken. Die Bilder Delaroches sagten ihm nichts ... und dieser hielt ihn — sehr mit Unrecht — für eigensinnig und halsstarrig. ... Millet, dem schon andere Ziele vorschwebten, konnte gar nicht mehr lernen akademische Kompositionen zu machen. ... Den cri de la terre, den er unaufhörlich zu hören glaubte — die normannische Heimaterde mit ihren Menschen — diesen Schrei vernahmen weder Klassiker noch Romantiker."*) Und was Hugo Wolf hörte: den Schall eines neuen Liedes, den Ruf einer neuen Stimme, den hörten

*) Richard Muther, Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert Bd. II.

die Delaroches der Musik nicht. Was in seinem Inneren winkte und bat, konnte ihm niemand erklären, er konnte es nur selbst erhören.

Sein Lehrgang, wie wir ihn mitmachten, ist auffälliger als er abnormal ist; er ist genau so häufig als er notwendig ist, denn endlich macht jeder den Lehrgang durch, für den er geboren ist. „Zudem sage ich mir ganz leise, dass, was die Vorschriften anbelangt, man bis jetzt immer nur zwei gefunden hat, als erste die, welche anrät, als Genie zur Welt zu kommen — dies geht Ihre Eltern an nicht mich — als zweite diejenige, welche rät, viel und fleissig zu arbeiten, dass man seiner Kunst gehörig Herr werde — dies geht Sie an und wiederum nicht mich." So Taine in der „Philosophie der Kunst" an seine Hörer; sie haben Besseres nie vernommen.

Nur ein Ereignis trat noch in das Leben Hugo Wolfs als Lehrmeister ein, ein Ereignis gab ihm den Charakter, die scharfe Individualität, es war das „Fundament, auf dem sich sein Talent glücklich entfalten" sollte, und dies Ereignis hiess: Richard Wagner.

III. Kapitel.

Richard Wagner und Hugo Wolf.

Als der junge Hugo Wolf 1875 in die österreichische Kaiserstadt kam, lief er einer sehr bewegten Zeit in die Arme: eine junge Kunst war gegen eine ältere mit der Stirne gestossen, eine junge musikalische Kultur gegen eine ältere aufgestanden und es war die Kunst und die Kultur Richard Wagners, die eben ihren Eintritt in die Wiener Musikgeschichte erzwang. Auf der Bühne der Zeit standen, rechts und links vom Zuschauer, zwei Parteien, Wagnerianer und Antiwagnerianer in Fronten einander gegenüber, unversöhnlich wie in Paris einst Antibuffonisten und Buffonisten, Gluckisten und Piccinisten. Auf seiten Wagners aber sah man die Jugend; sie war für ihn seit den ersten Aufführungen des Tannhäuser und des Lohengrin in Wien, sie ging für ihn ins Feuer seit den drei denkwürdigen Wagnerkonzerten zu Weihnachten 1862 und Neujahr 1863 und sie kämpfte und — darf man es sagen? raufte für ihn, solange, bis sein Sieg entschieden war. Denn sie kämpfte mit der stärksten Waffe, die eine Armee haben kann: mit der Begeisterung. Begeisterung ist das Talent der Jugend überhaupt. Und jener blondlockige deutsche Enthusiasmus, der schon öfter bedeutsam in die Geschichte der Kunst eingriff, welcher ein Jahrhundert früher etwa ein Geschlecht in den schwärmerischen Werther-Kultus getrieben hatte, trieb jetzt wieder ein Geschlecht in einen schwärmerischen Wagner-Kultus, der zwar weniger sentimental als kräftig, weniger idyllisch als dramatisch, vor allem historisch bedeutsamer, aber von ähnlicher Romantik war. Immer wieder steht die deutsche Jugend unter dem Zauber eines Lieblings; der Wagner-Zauber aber kam damals wie ein Rausch über die Leute. Das Nie-Gehörte, das Unerhörte stand mit einem Male vor ihrer Seele, es machte sie taumeln und jauchzen, fiebern und

kampflustig, es erschreckte und fanatisierte sie zugleich. Das Vielfache der Wagnerschen Kunst bedingte ein Vielfaches der Wirkung. Die Gewalt eines neuen Melos, die Kühnheiten einer neuen Harmonik, die Leuchtkraft des modernen Orchesters, die Riesengrösse des scenischen Bildes, die Deutschheit der Wagnerschen Kunst überhaupt — alles dies trieb zu einer potenzierten Begeisterung, und Wagner, der die Sehnsucht der jungen Zeit zu erfüllen schien, war ihr Gott, wie er der Greuel der älteren Generation, der Hass der „besitzstandwahrenden" Parteien war, denen er alles über den Haufen zu werfen schien.

Die grosse Versöhnerin Geschichte hat den Streitenden Waffen und Feldzeichen aus der Hand gewunden; ruhiger blickt unser Geschlecht auf jene bewegten Scenen der Zeit zurück, und was Enthusiasmus und Hass erregte, ist uns ein Problem geworden, das wir lösen müssen.

So standen die Dinge noch nicht, als Hugo Wolf aus der stummen Einsamkeit seiner Bergheimat nun mit einem Male in das brausende Leben der Weltstadt geriet. In der Frische und Empfänglichkeit seiner fünfzehn Jahre stand er an einem neuen unbekannten Gestade, die Türen seiner Seele waren weit geöffnet, und das erste grosse Ereignis, das hereinrauschte und den Raum seines Inneren ganz erfüllte, war Wagnersche Musik. Ahnungslos war Hugo Wolf in eine geschichtliche Episode hineingelaufen, mit der seine eigene Künstler-Geschichte neu beginnt; er erlebte die wichtige Tannhäuser-Aufführung vom Jahre 1875 in Wien.

Richard Wagner befand sich seit 1. November jenes Jahres in Wien, um seinen Tannhäuser und seinen Lohengrin in der Hofoper zu inscenieren. Es war den Bemühungen Franz Jauners, der seit dem Mai 1875 Direktor des kaiserlichen Operntheaters war, gelungen, den unter seinem Vorgänger Herbeck unterbrochenen „Draht mit Bayreuth" wieder herzustellen, d. h. er willigte in materielle Forderungen, die Wagner in betreff seiner früheren Werke gestellt, bewilligte die Mitwirkung den Mitgliedern der Hofbühne für die in Aussicht stehenden Festspiele von 1876, und hatte den Erfolg, im Laufe der Verhandlungen den Besuch Richard Wagners in Wien herbeigeführt zu haben.

Der Meister erschien, und die Stadt kam in Bewegung, wie jedesmal, wenn er erschien. Am 3. November fand die erste Tannhäuser-Probe statt. Am 7. melden schon aufgeregte Zeitungsberichte: „Die Proben zu Tannhäuser finden seit Beginn der Woche täglich statt. Richard Wagner leitet dieselben und studiert den Sängern Scene für Scene, ja Note für Note seines Werkes ein, das bis in das kleinste Detail nach den Intentionen des Komponisten gegeben werden soll. Einzelne Änderungen im Texte wie in der Musik werden bei den bevorstehenden Aufführungen zum erstenmale zu Gehör gebracht werden.“ Diese „Änderungen“ bestanden in der sog. Pariser Bearbeitung des Tannhäuser, in welcher Form Wagner seine Oper in Wien inscenierte. Man interessierte sich für jede Einzelheit, und die Berichterstatter hefteten sich an Wagners Fersen, jedes Wort bedauernd, das sie nicht auffangen konnten.*) Die bevorstehende Aufführung war eine Sensation, und sie beschränkte sich nicht allein auf Wien. Nicht nur aus allen Provinzen — heisst es in einem gleichzeitigen Bericht — ja selbst von Paris, London und Moskau kommen Anmeldungen. Kunstcelebritäten ersten Ranges haben ihr Eintreffen bereits angezeigt und sich ihrer Plätze versichert; es ist auch Joseph Tichatschek, der berühmteste Tenorist Deutschlands, ... in Wien angekommen, den Wagner dem Personale der Hofoper als seinen ersten Tannhäuser vorgestellt hat. Bald hiess es, Wagner werde seinen Tannhäuser persönlich leiten, und nicht Hans Richter, ein Gerücht, das Wagner in einem Schreiben an Jauner eigens dementieren musste, und solche Gerüchte, die Reisebegleiter grosser Männer, liefen durch die Stadt und erregten sie, soweit sie es nicht schon durch die Leidenschaft der Parteien war, die nun frisch aufglühte. „Die Anhänger und die Feinde Wagners lagen wieder in offener Fehde, und gleich den heftigsten Glaubenskämpfen schienen sich musikalische Religionskriege in glühender Leidenschaft für unabsehbare Dauer entwickeln zu wollen.“ So sagt ein rückschauender

*) Am 10. Nov. fand die offizielle Begrüssung Wagners durch Jauner vor dem vollzähligen Personale der Hofoper statt. „Wagner hielt eine kurze Gegenrede, über deren Inhalt der Sekretär der Oper . . . vorläufig ein beängstigendes Stillschweigen beobachtete.“ Abendbl. der „Neuen Fr. Presse“ vom 10. Nov. 1875.

Feuilletonist jener Zeit,*) und Prof. Dr. Ed. Hanslick schrieb die für ihn und für die Tannhäusertage charakteristischen Worte:**) „Es sind . . . seit sechs Wochen alle Gehirne vollständig unter Wagner gesetzt.“ Wien scheint für nichts sonst Interesse und Zeit gehabt zu haben; als der Meister den Hellmesbergerschen Quartettabend in c-moll aufführte, interessierte den Besucher fast mehr, als die Novität, obwohl wiederum nicht unterlassen wurde, gerade in der Tannhäuser-Woche für Brahms, d. h. für die Aufführung seiner Chorwerke laut einzutreten — man stand eben in den „heftigsten Glaubenskämpfen“.

Wie muss dieses Spektakelstück des Grossstadt-Lebens den jugendlichen Hugo Wolf angezogen, wie muss es ihn erregt haben, als er gehört hatte, dass Wagner „der erste Opernkompositeur unter allen Künstlern sei“. Das Ereignis, das alle Musiker herausforderte und die Jugend alarmierte, streckte auch nach ihm die Arme aus, und führte ihn nach der Ringstrasse, wo das neue Hofoperntheater lag, und wo, in der unmittelbaren Nähe des Konservatoriums, das Hotel Impérial, in dem Richard Wagner abgestiegen war, lag. So kam er in den Dunstkreis des Gewaltigen, und er fing an ihn zu umkreisen. Dass er, der kleine Hugo, den der Vater nicht hatte Musiker wollen werden lassen, nun in der Leibesnähe des Allergrössten gestanden, dass er mit dabei war, wo so Ausserordentliches sich begab, das musste er gleich nach Hause melden — man sollte staunen, was er in Wien alles erlebte — und in einem Briefe vom 23. November 1875 schildert er mit fliegendem Atem, wie es hergegangen sei:

„Richard Wagner befindet sich seit 5. November in Wien und zwar im Hotel Impérial. Er bewohnt mit seiner Frau 7 Zimmer. Trotzdem er schon so lange in Wien ist, hatte ich nicht eher das Glück und die Freude ihn zu sehen, als am 17. November um $^{3}/_{4}$11 Uhr, und zwar vor dem Eingang der Bühne in das Hofoperntheater, von wo ich mich auf die Bühne begab, und den Proben zuhörte, denen Wagner beiwohnte. Mit einer wahrhaft heiligen Scheu***)

*) N. Fr. Pr. vom 18. Dez. 1875.

**) N. Fr. Pr. vom 17. Dez. (Kritik der Lohengrin-Aufführung).

***) Dieselben Worte, die Rich. Wagner von C. M. v. Weber gebrauchte (Autobiographische Skizze).

betrachte ich diesen grossen Meister der Töne, denn er ist nach dem jetzigen Urteile der erste Opernkompositeur unter allen Künstlern. Ich ging ihm einige Schritte entgegen und grüsste ihn ganz ehrerbietig, worauf er mir freundlich dankte. Schon von diesem Augenblicke an hatte ich eine unüberwindliche Neigung zu Richard Wagner gefasst, ohne noch eine Ahnung von seiner Musik zu haben."

Mittlerweile war der Tag der ersten Aufführung herangerückt; die Zeitungen brachten Bulletin auf Bulletin. Am 20. November fand die Generalprobe statt, zu der kein Zutritt gestattet war, an diesem Tage blieb das Theater geschlossen. Sonntag den 21. gab man „Robert der Teufel", und am 22. endlich war der Tannhäuser-Tag da, die Spannung aufs höchste gestiegen. Und nun fährt Wolf in jenem Briefe fort:

„Erst am Montag, den 22. November wurde ich in seine wunderbare Musik eingeweiht, es war „Tannhäuser" unter der Anwesenheit des grossen Richard Wagner. Ich stellte mich schon um $^1/_4$ auf 3 Uhr an, obwohl die Oper erst ausnahmsweise um $^1/_2$ 7 (sonst um 7 Uhr) anfing. Es war so ein furchtbares Gedränge, dass ich um mich schon besorgt war. Ich wollte den Rückweg antreten, doch war es schon unmöglich, da keiner neben mir von der Seite wich. So blieb mir nichts übrig, als auf meinem Platz zu bleiben. Als endlich die Türe geöffnet wurde, drang der ganze Schwall hinein, und mein Glück, dass ich in die Mitte gerissen wurde, denn wäre ich auf die Seite gekommen, so würde ich zerschellt sein an der Mauer. Doch wurde ich reichlich für meine Todesangst entschädigt. Ich hatte meinen alten guten Platz auf der vierten Galerie. Schon die Ouvertüre war wundervoll und erst die Oper — ich finde keine Worte dazu, dieselbe zu beschreiben. Ich sag' Ihnen nur, dass ich ein Narr bin. Nach jedem Akt wurde Wagner stürmisch gerufen, und ich applaudierte so, dass mir die Hände wund wurden. Ich schrie nur immer Bravo Wagner! Bravissimo Wagner! und zwar so, dass ich fast heiser geworden bin und die Leute mehr auf mich als auf Richard Wagner schauten. Nach jedem Akt wurde er fortwährend gerufen, wo er sich von der Loge aus bedankte. Nach dem dritten und letzten Akt erschien er auf der Bühne, und da der Jubel kein Ende nehmen wollte, hielt er nach dreimaligem Hervorrufen eine kleine Anrede an

das Publikum. Die wörtliche Ansprache des Meisters werde ich Ihnen nächstens mitteilen; ich habe selbe in mein Notizbuch geschrieben. Näheres von Wagner im nächsten Schreiben. Ich bin durch die Musik dieses grossen Meisters ganz ausser mir gekommen und bin ein Wagnerianer geworden."

So sprudelt's in der ersten heissen Erregung heraus. Es muss in dem jungen Musiker alles auf gewesen sein; er hatte die neue Venusberg-Musik, die modernste und sinnlichste aller deutschen Musiken gehört, und er kam in einen Zustand, in dem man nachts nicht schlafen kann, weil alles zittert und in Aufruhr ist. „Ich bin ein Wagnerianer geworden." Wie wenn er dazu ernannt worden, wie wenn ein Glück über ihn gekommen wäre, ruft er das aus. Er steht im vollen Rausche der ersten Wagnerbegeisterung und charakteristisch ist, gegen das aufgewühlte Empfinden des jungen Menschen, der auf der vierten Galerie, in der letzten Höhe „auf seinem guten alten Platz" die Tannhäuser-Musik erlebt, die abgemessene Kühle des Kritikers, der auf seinem Parquetsitz die Sache mit angesehen hat und darüber trocken berichtet: Die Vorstellung dauerte von ½ 7 bis ½ 11 Uhr, sie schien einem Teil des Publikums, der sich früher entfernte, doch zu lang zu werden. Nach dem ersten Akte erschien Wagner, trotz lauten Hervorrufes nicht auf der Bühne, sondern verneigte sich bloss aus der Parterre-Loge, die er mit seiner Gemahlin und Frau v. Dönhoff innehatte. Nach dem Schluss der Oper erschien jedoch Wagner mit den Hauptdarstellern Ehnn, Materna, Labatt, Bignio und Scaria auf der Bühne und dankte in folgender kurzer Anrede: „Es werden im Mai ungefähr 15 Jahre sein, seit ich meinen Lohengrin zu hören bekam*), und zwar vor Ihnen oder wenigstens vor vielen von Ihnen. Sie haben mein Streben damals freundlich begleitet, und es scheint sich heute etwas ähnliches wiederholen zu wollen, da ich den Versuch mache, soweit die vorhandenen Kräfte ausreichen, meine Werke Ihnen noch deutlicher zu machen. Haben Sie herzlichen Dank für diese Aufmunterung." Nach dieser Ansprache Wagners fiel ein riesiger Lorbeerkranz zu seinen Füssen nieder.

*) Wagner meinte die Lohengrin-Vorstellung im Wiener Hofoperntheater vom 15. Mai 1861, in der er zum erstenmale sein Werk hörte.



HUGO WOLF
im 17. Lebensjahr

Hugo Wolf hat die Vorstellung nicht zu lang gefunden; er hat sich nicht vor Schluss entfernt und so ist er Zeuge jener Anrede Wagners gewesen, in der die seither historisch gewordenen, viel citierten und vielbesprochenen Worte „soweit die vorhandenen Kräfte ausreichen", gefallen sind.*) Er hat diese Scene getreu im Tagebuch seines Gedächtnisses aufbewahrt und sich ihrer zehn Jahre später, als er die ganze Bedeutung des Vorganges klarer fühlen mochte, und selbst „Kritiker auf dem Parquetsitze" geworden war, mit einem gewissen Stolz erinnert.**)

Damals freilich sah er nicht das Historische des Augenblickes, sondern spürte nur seine Wucht, und geriet in einen Zustand der Selbstvergessenheit. Nur eins wusste er: „Ich bin ein Wagnerianer geworden." Wem riefe dieser Aufschrei nicht die Worte jenes deutschen Musikers sofort ins Ohr, den Richard Wagner an der Pilgerfahrt zu Beethoven gestehen lässt: „. . . ich entsinne mich nur, dass ich eines Abends zum erstenmale eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, dass ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war . . ." So wie Beethoven auf Wagner, so wirkte Wagner auf Wolf. „Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir endlich einbildete, ein Teil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Teil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe, und Ansichten zu bekommen, kurz, das zu werden, was die Gescheidten gewöhnlich immer Narren nennen." So der deutsche Musiker in Paris. Und mit frappirender Genauigkeit wiederholt sich der Seelenzustand des Beethovenianers ein Menschenalter später in dem Wagnerianer, dem deutschen Musiker

---

*) Wagner wollte mit diesen Worten nichts, als um Nachsicht bitten. Hatte er sich doch bemüht, wie Anton Seidl in den Bayr. Bl. 1900 S. 296 erzählt, „einen Tannhäuser aus einem schlechten Raoul" zu machen. Die Künstler der Hofoper fühlten sich aber verletzt; die Zeitungen bemächtigten sich des Ausspruches. „Wagner schleppt auf allen seinen Zügen durch die deutschen Städte einen grossen Sack mit sich, welcher den besten Samen der Zwietracht enthält." Richard Wagner aber gab einige Tage später den Mitgliedern der Hofoper hinreichende Aufklärung.

**) Im „Wiener Salonblatt" vom 1. November 1885.

in Wien, der alles in die hilflosen Worte zusammenpresst: „Ich sag' Ihnen nur, dass ich ein Narr bin."

Auch er lebt in einem Fieber, und auch er muss den Meister sehen, für den er schwärmte, und er heftet sich an seine Sohlen; er muss ihn sprechen, und zwar sogleich, denn Begeisterung wartet nicht, sie ist, wie Goethe sagt, „keine Heringsware, die andere einpökelt auf viele Jahre".

So geschieht es denn auch: Hugo Wolf spricht mit Richard Wagner. „Wie das ward" erklärt der nachfolgende Brief an die Eltern. Es ist da erst von einigen Kompositionen die Rede, einem Violinkonzert in drei Sätzen, das fertig sei, und von anderen Sachen, dann heisst es aber:

„Nun zur Hauptsache. Ich war nämlich — raten Sie bei wem??? beim — Meister Richard Wagner. Ich werde Ihnen jetzt alles erzählen, wie das kam. Ich schreibe Ihnen die gleichen Worte, wie ich sie in mein Tagebuch geschrieben habe:

„Samstag den 11. Dezember um halb 11 Uhr sah ich zum zweitenmal Richard Wagner, und zwar im Hotel Impérial, wo ich eine halbe Stunde auf der Stiege stand und auf seine Ankunft wartete. (Ich wusste nämlich, dass er an diesem Tage die letzte Probe seines ‚Lohengrin' leiten werde.) Endlich kam der Meister Richard vom zweiten Stocke herab, und ich grüsste ihn ganz ehrfurchtsvoll, als er noch ziemlich weit von mir entfernt war. Er dankte sehr freundlich. Als er nun zur Tür kam, sprang ich schnell hinzu und öffnete ihm dieselbe, worauf er mich einige Sekunden lang starr anschaute und dann in die Oper zur Probe fuhr. Ich lief so schnell ich laufen konnte dem Meister vor und kam bei der Oper früher noch an als Richard Wagner im Fiaker. Ich grüsste ihn dort wieder und wollte ihm die Tür öffnen, da ich sie aber nicht aufbrachte, sprang schnell der Kutscher hinzu und öffnete ihm dieselbe. Hierauf sagte er dem Kutscher etwas, ich glaube es war von mir die Rede. Ich folgt ihm dann noch auf die Bühne, wurde aber diesmal nicht vorgelassen. (Ich war nämlich schon bei der Probe des ‚Tannhäuser' auf der Bühne, wo Wagner zugegen war.) Da ich schon öfters im Hotel Impérial auf den Meister wartete, so machte ich bei dieser Gelegenheit die Bekanntschaft des Direktors vom Hotel, der mir versprach, mich

bei Wagner zu protegieren. Wer war erfreuter als ich, da er mir sagte, ich sollte am nächsten Tag, Samstag, den 11. Dezember, nachmittags, zu ihm kommen, damit er mich der Kammerzofe der Frau Cosima (Gemahlin Richard Wagners, Tochter des grossen Liszt) und dem Kammerherrn Richard Wagners vorstellte. Ich kam um die besagte Zeit hin; meine Aufwartung bei der Kammerzofe war sehr kurz. Ich erhielt den Bescheid, morgen, Sonntag den 12. Dezember, um 2 Uhr hinzukommen. Ich ging um die bestimmte Stunde hin, fand aber die Kammerzofe, den Kammerherrn und den Direktor des Hotels noch beim Speisen und ich trank beim Schlusse noch einen Kapuziner mit. Dann ging ich mit der Zofe zur Wohnung des Meisters, wo ich etwa eine Viertelstunde wartete, bis der Meister kam. Endlich erschien Wagner in Begleitung Cosimas und Goldmarks etc. (Er war eben vom philharmonischen Konzert gekommen.) Die Cosima grüsste ich ganz ehrfurchtsvoll; sie hielt es aber gar nicht der Mühe wert, mich nur eines Blickes zu würdigen, sie ist ja auf der ganzen Welt bekannt als eine äusserst stolze und eingebildete Dame.*) Wagner ging ohne mich zu beachten in sein Zimmer, als die Kammerzofe zu ihm in einem bittenden Ton sagte: „Ach, Herr Wagner, ein junger Künstler, der schon so oft auf Sie wartete, um mit Ihnen zusammen zu kommen, wünscht mit Sie zu sprechen." Er kam heraus, blickte mich an und sagte: „Ich habe Sie schon einmal gesehen, ich glaube, Sie sind — — — — — — — — — (wahrscheinlich wollte er sagen, Sie sind ein Narr.) Hierauf ging er hinein und öffnete mir die Tür zum Empfangssalon, wo eine wahrhaft königliche Pracht herrscht. In der Mitte stand ein Ruhebett, ganz aus Samt und Seide. Wagner selbst war in einen langen Samtmantel mit Pelzverbrämung eingehüllt. Als ich hineintrat, fragte er nach meinem Begehren. (Fortsetzung folgt.)"

Diese Fortsetzung findet sich nach Edm. Hellmers Angabe, welcher die „Wagnerbriefe" Wolfs veröffentlicht hat,**) auf einem Zettel, der dem nächsten Schreiben beigelegen sein dürfte; sie lautet:

„Fortsetzung von Richard Wagner.

„Als ich mit Wagner allein war, sprach ich: ‚Hochverehrter

*) Vielleicht hatte Frau Wagner den jungen Mann doch nicht bemerkt.

**) Siehe Deutsche Zeitung vom 3. April 1901.

Meister! Schon lange hegte ich den Wunsch, über meine Kompositionen ein Urteil zu hören und mir würde —‘ hier unterbrach mich der Meister und sagte: ‚Mein liebes Kind, ich kann gar kein Urteil über Ihre Kompositionen abgeben und habe jetzt viel zu wenig Zeit und kann nicht einmal meine Briefe schreiben. Ich verstehe gar nichts von der Musik.‘ Da ich den Meister bat, mir zu sagen, ob ich es zu etwas bringen könnte, sagte er: ‚Als ich noch so jung war, wie Sie jetzt und komponierte, konnte man auch nicht sagen, ob ich es weit in der Musik bringen könnte. Sie müssen mir höchstens Ihre Kompositionen am Klavier vorspielen, aber ich habe jetzt keine Zeit. Wenn Sie einmal reifer sind und grössere Werke komponiert haben und ich einmal nach Wien komme, können Sie mir Ihre Kompositionen zeigen. Das geht nicht, ich kann gar kein Urteil abgeben.‘ Da ich dem Meister sagte, dass ich die Klassiker mir zum Vorbild nähme, sagte er: ‚Nun ja, das ist ja recht, man kann nicht gleich Original sein.‘ (Dabei lachte er.) Zum Schlusse sagte er: ‚Ich wünsche Ihnen, lieber Freund, viel Glück zu Ihrer Laufbahn. Fahren Sie nur recht fleissig fort, und wenn ich wieder nach Wien komme, zeigen Sie mir Ihre Kompositionen.‘ Hierauf schied ich tief bewegt und ergriffen vom Meister.“

„Dienstag, den 14. Dezember abends 7 Uhr fuhr der grosse Meister nach Bayreuth ab. Dies ist das Ende vom Lied . . .“ *)

So stellt sich das Ereignis gleichsam von innen gesehen dar. So hat es der Hauptbeteiligte, Hugo Wolf, erlebt, so hat er es unmittelbar darauf beschrieben. Interessant ist es, neben diesen subjektiven Bericht den eines Augenzeugen zu stellen, der den Vorfall aus der Zuschauerperspektive beobachtet hatte, und überdies an der „Begegnung“ nicht ganz unbeteiligt war. Es ist das der Bericht eines der intimsten Freunde Wagners: Gustav Schoenaichs, der

*) Nach Zeitungsberichten reiste Wagner am 16. Dezember von Wien ab. Am 25. November war Tannhäuser wiederholt, am 15. Dezember Lohengrin gegeben worden. Auch nach dieser Vorstellung hielt Wagner eine kurze Ansprache. Seine Abreise begleitete ein Zeitungsbericht mit folgenden Worten: „Die grosse Detonation ist vorüber; unter Blitz und Knall sind Tannhäuser und Lohengrin über unsere Häupter hinweggegangen, einer der gewaltigsten Vulkane des Erdbodens, der Tonheros Wagner, ist aus dem Weichbilde Wiens wieder verschwunden.“

damals sehr viel mit der Familie des Meisters verkehrte, wie er namentlich auch Frau Wagner anlässlich ihrer Besuche der verschiedenen Kunstsammlungen Wiens begleitete. „An einem dieser Tage," teilt Schoenaich mit,*) „machte mich der Portier des Hotels auf einen jungen Menschen aufmerksam, der, wie er mir erzählte, schon stundenlang im Winterfroste warte, um des Meisters ansichtig zu werden. Da ich ihn nicht kannte, hatte ich zunächst keine Veranlassung zu intervenieren. Als aber später das Stubenmädchen, offenbar in der Absicht, dem Jüngling Eintritt zu verschaffen, aber nicht direkt verlangend, von dessen ausharrenden Bemühungen erzählte, animierte ich den Meister durch ein scherzhaftes Wort, den schwärmerischen jungen Mann zu empfangen. Wagner, der sehr guter Laune war, beauftragte das Stubenmädchen, ihn einzulassen. Wolf (ich weiss nicht mehr, ob ich damals seinen Namen erfahren habe) erschien nun, stammelte einige verlegene Worte, reichte Wagner auch eine Rolle mit Kompositionen, auf die dieser einen Blick warf, und entfernte sich nach einigen Minuten, sehr glücklich vom Meister mit einigen sehr wohlwollenden und gütigen Worten bedacht worden zu sein. So spielte sich dieser eben nicht sehr bedeutsame Vorfall ab ..."

Welch rührende Erscheinung ist doch der junge Wolf, wie er da in Frost und Kälte vor der Wohnung des Meisters Schildwache stand, wie er nichts mehr fühlte, als die eine grosse Sehnsucht nach dem angebeteten Meister, wie er geduldig alles ertrug, um des grossen Glückes willen, ihn zu sprechen, wie er schliesslich erfinderisch wird und sich hinter das Stubenmädchen steckt, nur um vor das Antlitz des Unsterblichen zu gelangen. Man lächelt vielleicht über diese Hartnäckigkeit, und doch ist gerade die naive Energie des jungen Wolf ein schöner, echt kindlich-aufrichtiger Zug, und die Kraft, die ihn zu Wagner trieb, ist jenem deutschen Künstler-Idealismus verwandt, der einst Bach von Arnstadt aus seine berühmte Pilgerfahrt zu Buxtehude nach Hamburg machen liess. Was wusste der Knabe von Wagner? Für ihn war er der Allmächtige, und wie ein Kind dem Schöpfer des Himmels und der Erde im Morgen- und Abendgebet die kleinen Wünsche seines Herzens anvertraut, wie es mit dem, der die Welt erschaffen, auf du und du steht und von seiner Allmacht

*) Brieflich an den Verfasser.

auch für sich in Anspruch nimmt, was es braucht, so tritt auch Wolf vor Richard Wagner, der den Tannhäuser, den Lohengrin, auch so vieles andere geschaffen, und ist überzeugt, dass er auch seine Kompositionen werde prüfen, ihm Wünsche werde erfüllen, oder ihm sonstwie Liebes tun. Auffällig ist nur der Widerspruch der beiden mitgeteilten Berichte. Denn nach Wolfs Brief habe der Meister gesagt: „Ich verstehe gar nichts von der Musik," woraus Hellmer in dem citierten Aufsatz „einen leicht abwehrenden Sinn" hört und den er mit der Bemerkung motiviert, „dass ein Genius, wie Wagner, eingesponnen in seine eigensten geheimsten Gedanken und Ideen, ein berechtigtes einseitiges Interesse nur an seiner eigenen Kunst hat". Nach Schoenaich, der wohl nur den allgemeinen Tenor der Worte des Meisters wiedergibt — wie hätte er sich auch nach fast 30 Jahren an jede Wendung genau erinnern können? —, habe Wagner Ausdrücke von „wohlwollendem und gütigem" Charakter gebraucht. Das dürfte denn auch das Richtige treffen, und es hört sich auch recht „wagnerisch" an, denn über das „Wohlwollen Wagners im Verkehre mit jüngeren Kunstgenossen" bringt Glasenapp*) schöne Belege bei; so habe Wagner sich selbst einige Operscenen Weissheimers zu dessen eigener Verwunderung vorspielen lassen, „obgleich er stets nur ungern und mit grosser Überwindung die unfertigen Kompositionsversuche junger Leute anhörte, die als Schüler und Jünger in seine Nähe kamen".

Vielleicht klärt sich der Widerspruch aber auf, wenn wir hören, wie Wolf persönlich in späteren Zeiten die Begegnung mit Richard Wagner darstellte. So erzählte er dem Grazer Architekten Friedrich Hofmann, der mit ihm Juli 1890 im Köchertschen Hause in Wien zusammentraf, Wagner habe im gemütlichsten Tone gesagt, als er einen Blick in die Noten geworfen hatte: „Lieber Freund — Klaviermusik? Seh'n Sie, davon verstehe ich nun gar nichts. Wenn Sie 'mal Lieder schreiben, dann kommen Sie zu mir." Wolf, der meinte, er müsse auch etwas darauf sagen, platzte nun los: „O, Meister sind zu bescheiden!" Er wollte aber doch ein Urteil hören und bemerkte:

---

*) C. F. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners. 2. Bd. 2. Abtlg., Seite 369. Dort ist auch ein bezeichnendes Wort Nietzsches über Wagners Verkehr mit jungen Musikern wiedergegeben.

„Ja, ich bin halt noch nicht selbständig," worauf Wagner ganz zutraulich wie von Freund zu Freund sagte: „Ja, sehen Sie, ich war auch nicht gleich selbständig. Schauen Sie meinen Rienzi an; sind böse Sachen drin." Dann aber wiederholte er: „Wenn Sie mal was anderes komponieren, kommen Sie nur zu mir." So hat es Wolf selbst erzählt, und Hofmanns Mitteilung verdient vollständige Glaubwürdigkeit.*) Hierdurch ist auch die Abwehr Wagners, wie sie aus den Worten: „Ich verstehe gar nichts von der Musik" hervorzugehen scheint, klar- und richtiggestellt: nicht von der Musik, sondern von der Musik, d. i. von Klaviermusik erklärte Wagner nichts zu verstehen, dies die ganz ehrliche und offenherzige Antwort des grossen Dramatikers. Es ist mir zwar nicht bekannt, welche Sachen Wolf dem Meister zur Prüfung vorlegte; wenn ich aber annehme, dass es Kompositionen jener Art gewesen seien, wie ich sie in seinem Jugendnachlass**) eingesehen habe, — es fanden sich Fragmente von Salon-Klavierstücken wie „Wellenspiel" u. dgl. vor — was hätte Wagner damit anfangen sollen, und hätte Wolf auch sein bestes ausgesucht, kaum hätte Wagner aus diesen ersten Versuchen dem jungen Künstler ein Stück Hoffnung bestätigen können. Wolf selbst mochte später über seine stürmische „Zudringlichkeit" ein wenig rot geworden sein, denn er gestand Herrn Hofmann: „Ja, mit den Liedern . . ., wie ich die einmal komponiert hatte, hätte ich mich gar nicht zum Meister hingetraut." Wenn Gustav Schoenaich die Begegnung Wagner-Wolf einen „eben nicht sehr bedeutsamen Vorfall" nennt, so hat er recht, denn er sah sie von der Seite Wagners aus mit an, und in dessen Biographie dürfte die Episode keinen besonders breiteren Raum beanspruchen, als manche andere Anekdote. Denn es war gewiss keine Monarchenzusammenkunft, bei der gewichtige Worte gesprochen, grosse Pläne entwickelt werden, als Wolf vor Wagner stand; es war

---

*) Wolf pflegte den Vorfall nach Hellmers Angabe in einigen Varianten zu erzählen. Hofmann, dem Obmanne des Grazer Wagner-Vereines, scheint er bloss die Tatsachen ohne Ausschmückung mitgeteilt zu haben. Hellmer merkt auch an, dass Wolf „in den nächsten Jahren noch wiederholt eine persönliche Annäherung an Wagner versucht" habe.

**) Frau Modesta Strasser in Graz hatte einige Manuskripte aus der Jugendzeit ihres Bruders in Besitz.

die Audienz, die ein Gekrönter erteilte und die er wohl in hundert ähnlichen Fällen erteilte.

Ist der Vorfall also auch nicht „Wagner-geschichtlich“, er ist Wolf-geschichtlich, denn für Wolf war er nicht eine Episode, sondern ein Eindruck von nachhaltigster Wirkung: für Wolfs Wagnerverehrung und Wagnertreue ruht in dieser Novembergeschichte der Schlüssel, und ich muss hier Ed. Hellmer, der die Sache psychologisch, von der Seite Wolfs aus betrachtet, recht geben, wenn er sagt, dass Wolf dieses Zusammentreffen „zu Wagners persönlichem Freunde weihte, dass er von da ab nicht allein an dem Künstler Wagner, sondern auch an dem Menschen Wagner innigsten Anteil nahm“. Er trug ein Erinnerungsgut aus jenem Hotelzimmer mit davon, für immer hatte die Persönlichkeit des Meisters ein Insiegel in seine Seele gedrückt, und fortan war Wagner für ihn „ein abwesender Freund“.

Hugo Wolf also ist in der Tannhäuservorstellung vom November 1875 Wagnerianer geworden; er ist es geblieben, denn er hatte sein Wagnerianertum erlebt; es war nicht die soi-disant-Wagner-Begeisterung, die von aussen zufliegt, wie sie heute üblich ist, weil sie gesellschaftlichen Wert hat, es war die erste Liebe, die ein Blitz entzündet hatte; und wie Wolf seinen Enthusiasmus erlebte, so erarbeitete er sich sein Verständnis. In dem oben erwähnten Jugend-Nachlass des Künstlers finden sich rührende Dokumente für sein Wagnerstudium: es sind zwei von seiner Hand herrührende Textbücher Wagnerscher Werke, das eine zum fliegenden Holländer, das andere zum Lohengrin, beide mit sorgsamer Knabenschrift ausgeführt und mit Notenbeispielen versehen, damit er sich „Text“ und Motive nur ja recht tief und innig einpräge. Und er wurde einer der genauesten Kenner Wagners, sowohl des Musikers wie des Schriftstellers. Wie er sich in das grosse Buch der Wagnerschen Kunst hineingearbeitet haben mag, können wir an alledem ermessen, was wir von Wolfs „Methode“ zu lernen, von der Akribie seines unermüdlichen Geistes wissen.*) Er schwelgte geradezu in Wagnerpartituren, wie vieles wusste er auswendig!

*) Als Hugo Wolf im Jahre 1890 Engelbert Humperdinck in Frankfurt besuchte, und in dessen Wohnung übernachtete, lieh er sich die Partitur des Parsifal aus, die Humperdinck gerade im Besitze hatte, und statt zu schlafen, brachte er die ganze Nacht über dem Studium der Parsifalmusik zu.



HUGO WOLF
im 25. Lebensjahr



Er dachte ernst und hoch von Wagner und verehrte in der Wagnerschen eine Kunst von keuscher Schönheit, die man nicht auf die Gasse legen dürfe. Aus dieser seiner Haltung geht seine Empfindung für künstlerische Wagner*kultur* im Gegensatze zu jenem Wagner*kultus* hervor, wie er sich in Liebhaberkreisen gerne breit macht. Er suchte in so Grossem Erhebung und wollte es dadurch nicht verkleinern, dass er darin Unterhaltung suchte.*) Wenn Hugo Wolf daher im Ecksteinschen Freundeskreise aus Wagnerschen Partituren vorgetragen hatte — unter anderem führte er an einem Abend die Parsifalmusik in wunderbarster Verklärung am Klaviere auf — dann schloss er den Flügel, denn er duldete nicht, dass *nach* Wagner noch anderes gespielt werde.

So ernst, wie er es selber mit Wagner hielt, so verlangte er es auch von anderen, namentlich von jenen, die Wagnersche Werke berufsmässig darstellten, als Kapellmeistern, Regisseuren, Sängern, und mit diesen kam sein reiner Idealismus, mit der Wagnerpraxis des Theaters sein Gefühl für die Ehrfurcht, die man dem Meister schulde, in scharfe Konflikte. Wo er Gleichgültigkeit gegen die Absichten des Kunstwerkes sah, empörte er sich wie über eine ihm selbst zugefügte Beleidigung, und jede Verunzierung oder Entstellung eines Wagnerschen Gedankens verfolgte er wie eine persönliche Angelegenheit. Wenn man die Kritiken durchblättert, die Hugo Wolf von 1884 bis inklusive 1887 für das Wiener Salonblatt schrieb, findet man, dass Richard Wagner an Wolf den wärmsten Anwalt, dass er in ihm einen der treuesten Wächter seiner Kunst hatte. Es sieht geradezu wie Vergeltung aus, und es ist Liebe. Von allen Referaten Wolfs sind die Wagner-Referate immer die längsten und die gründlichsten; der ganze Mensch, sieht man, ist an den Ausführungen beteiligt gewesen, ein Mensch, der an ihnen sich immer wieder auffrischte, nicht ein Kritiker, der sich müde geschrieben und stumpf geworden ist, und hinter dem winzigsten Detail ist er unermüdlich her.

Die Aufführungen am Wiener Hofoperntheater mochten dem

---

*) H. v. *Wolzogen* erzählt in seinen „Erinnerungen" (Leipzig, Reclam): „Wagner liebte es viel weniger, dass seine eigenen Werke oft am Klaviere durchgenommen wurden, wenn es mehr der Ergötzung, als der Belehrung zu gelten schien."

Kritiker von so gutem Herzen und so scharfem Geiste, namentlich, da er schon 1882 die Festspiele in Bayreuth mitgemacht hatte, manche Angriffsfläche bieten. Um die Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hatte Wagner allerdings bereits den Primat auf der Bühne des Hofoperntheaters errungen. Jauner war es gelungen, den Ring des Nibelungen für sein Institut zu gewinnen, und gleich nach den ersten Bayreuther Festspielen, im März 1877 fand die „Première" der Walküre in Wien statt, im Januar 1878 kam das Rheingold, im November 1878 kam Siegfried (mit Frau Materna und Ferd. Jäger) heraus, und die Erfolge schienen Wagner selbst zu überraschen,*) umso mehr, als die kritischen Widerstände, die seine Kunst, wie jede neue, fand, gerade in Wien besonders stark und andauernd waren. Und Wagners Einzug in Wien wird ein Siegeszug. 1883 erscheint Tristan und Isolde im Hofoperntheater, und wird in diesem Jahre elfmal gegeben, dasselbe Werk, das Wagner mehr als zwanzig Jahre früher — gegen eine Welt von Hindernissen — durchzusetzen sich vergebens bemüht hatte. In der Saison (Juli) 1883 bis (Juni) 1884 beherrscht Wagner bereits den Spielplan des Hofoperntheaters: er ist mit 10 Werken, die 57 mal aufgeführt wurden, allen anderen Komponisten voraus, von denen Meyerbeer die zweite, Verdi die dritte Stelle einnimmt, eine Rangordnung, die den Geschmack der Zeit erkennen lässt. Aber trotz dieser Häufigkeit oder vielleicht eben wegen dieser Häufigkeit ist die Pflege der Wagnerschen Kunstwerke nicht durchwegs stilvoll. So gute musikalische Mittel zur Verfügung standen — der beste Künstler war das Orchester, und im Solistenensemble stand eine Reihe hervorragender Individualitäten — so wenig wendete man sie zu streng musik-dramatischen Aufführungen an. Noch war die ältere, von romanischen Einflüssen durchsetzte Theaterkultur lebendig, es war eine Über-

*) So schreibt Richard Wagner an Franz Jauner unterm 18. Nov. 1878: „Glauben Sie, ich bin blind für die Bedeutung dieser Erfolge? ... Solch eine wirklich und vollständig gefallende Aufführung z. B. eben des Siegfried bei dem Wiener Opernpublikum ist ja — denken Sie doch nach — etwas noch vor 10 Jahren als unerhört Geltendes ..." In „reinster Vollständigkeit" seien seine Werke allerdings nur in Bayreuth zu sehen, fügt Wagner hinzu. („50 Jahre Hoftheater" von R. Lothar und J. Stern. Wien u. Magdeburg 1898—1900 pag. 137 u. ff.)

gangszeit und alle die Reformen des deutschen Meisters, die sich auf Sänger, Dirigenten, Regisseure und — Zuhörer erstreckten, machten die ersten Anfänge, sich durchzusetzen. Direktor des Operntheaters war seit 1880 Wilhem Jahn,*) ein Musiker, dem vor allem die Fähigkeit der plastischen Bühnengestaltung nachgerühmt wird, wenn er später auch mit einer gewissen Behäbigkeit die Dinge führte. Die Wagneraufführungen litten unter ihm an manchen kleineren und grösseren Mängeln; es gab keine strichlosen Aufführungen,**) und mit wenigen grossen Ausnahmen, waren die Sänger nicht immer gewohnt, die Aktion aus dem Geiste der Musik sich entwickeln zu lassen, mimische Bewegungen von Bedeutung mit dem Instrumentalfiguren in Übereinstimmung zu bringen, und so trugen die Aufführungen oft noch fremde opernhafte Züge. Mochte dies dem Gros der Zuhörer auch weniger auffallen, ein feines Auge und ein feines Ohr wie das Hugo Wolfs und ein für Wagner warm schlagendes Herz wie das seine mussten hier manches als störend empfinden.

Im Gegensatze zu Kritikern der älteren Schule ist Hugo Wolf als Kritiker für Wagner besorgt — nun sieht man es in voller Deutlichkeit: wie für einen „abwesenden Freund", dessen Wort unversehrt zu erhalten ihm eine der höchsten Pflichten ist. Und er erhebt seine Stimme oft zu lautem Tadel; es seien hier einige kritische Glossen wiedergegeben, mit denen Wolf Aufführungen am Hofoperntheater begleitet. Er hatte eine Lohengrin-Vorstellung be-

*) Jahn war 1835 geboren; in der Praxis verschiedener Bühnen reifte er zu einem vorzüglichen Dirigenten. Er wurde von Wiesbaden nach Wien berufen, und verblieb im Amte bis 1897. Er ist am 21. April 1900 gestorben.

**) Wagner schrieb selbst an Jauner: „Von der Vernunft der Sache geleitet bin ich der erste gewesen, der für gewöhnliche Theateraufführungen Kürzungen angab ... Dass ich dies für nötig halten muss, ist allerdings auch der Grund, weshalb ich weder selbst diesen Aufführungen beiwohne, noch auch gerne von den Einzelheiten solcher Veränderungen näher berichten höre." Und speziell auf das Wiener Opernpublikum Bedacht nehmend, äussert sich Wagner über Abstriche weiter: „O, wie sehr begreife ich es, dass der Wiener, namentlich vom Parquetsitze aus — um 11 Uhr endlich was Gutes essen und trinken will! Nein, nein! Das verstehe ich vollkommen; und gestehen wir es uns zu: Es ist unsinnig von einem städtischen Theater-Abendpublikum, selbst für seinen Genuss Anstrengungen zu verlangen, welchen vorzubeugen ich eben ja meine Bayreuther Bühnenfestspiele eigens erfunden habe." (Aus dem oben cit. Werk.)

sucht, und den Eindruck mitgenommen, dass der Dirigent „nicht immer das richtige Tempo getroffen“ habe, und „auf das p und pp der Chöre mehr Sorgfalt hätte verwenden“ können. Dann aber fährt er heftiger fort:*)

„Was war das wieder für eine Regie in der vierten Scene des zweiten Aktes! Welche Nachlässigkeit! Die Musik solle das feierliche Fortschreiten Elsas und ihres Gefolges begleiten, aber weder Elsa noch ihr Gefolge sind am Platze. Um dreissig Takte zu spät treten sie endlich auf und nun wird gehetzt, um das Versäumte nachzuholen. Dergleichen wirkt sehr störend und soll nach Kräften vermieden werden.“

Gleich in derselben Kritik nimmt er den Sänger des König Heinrich scharf aufs Korn, weil er in dessen Haltung Nachlässigkeiten zu bemerken glaubte; und er schreibt:

„Herr X. mag vom Deutschen Reiche halten was, und über das Deutsche Reich denken wie er will, er mag den König Heinrich für einen Einfallspinsel, die Deutschen für Pickelhäringe ansehen, er mag immerhin einem Brustton, der sitzt und auf dem sichs gut überwintern lässt, mehr Bedeutung beilegen, als dem Lohengrin und den übrigen Werken Wagners — das ist seine Sache, die mit der unsern nichts gemein hat. Wenn wir aber gemeinsame Sache führen, da hat allein der Dichter oder der Komponist, oder der Dichterkomponist zu dominieren; der Sänger ist nur das Organ des Komponisten und der verständigere Teil des Publikums möge über beide urteilen.“

Eben in dieser Kritik — sie liefert Musterbeispiele für Wolfs Wagnertreue — wird aber eine Tristan-Vorstellung besprochen, in der der Sänger des Kurwenal offenbar seinen Part mit Portamenti ausgestattet hatte. Da runzelt Wolf sogleich die Stirne und weist den Sänger an, sich vor allem den Vorschriften des Komponisten zu fügen:

„Sein Haupt doch hängt im Irenland, als Zins gezahlt von Engelland — singt Herr Sommer stets falsch. Warum singt er die auf die Präpositionen „in“ und „von“ fallenden Noten g und a mit einer Bindung auf die ersten Viertel der zwei nächstfolgenden Takte d und es? So heisst es nicht in der Singstimme und der Kapellmeister hat darauf zu sehen, dass von den Sängern kein Unfug getrieben werde . . .“

Besonders tüchtig liest**) Wolf aber einem Sänger die Leviten, der damals, als Landgraf im Tannhäuser gastierend, sich erlaubt

*) Wiener Salonblatt vom 8. Juni 1884.
**) Wiener Salonblatt vom 15. Juni 1884.

hatte, die Wagnerschen Verse nach seinem Belieben abzuändern. Er nimmt sich kein Blatt vor den Mund:

„Was mir ... an Herrn Y. gründlich missfallen hat, war die willkürliche Verdrehung Wagnerscher Verse. Entsprangen diese eigenmächtigen Varianten aus der Treulosigkeit seines Gedächtnisses, und behalf er sich dabei mit einer raschen Anleihe an seinem poetischen Wörterkram — gut. Ich will seine Geschicklichkeit in solchem Falle loben. Geschah dies Falsum aber aus dem Grunde, weil Herr Rg. der Tonentfaltung wegen seine eigene Textunterlage für zweckdienlicher erachtete, als die ursprünglichen des Dichterkomponisten, dann möge Herr Y. bei den Menschenfressern und Feueranbetern gastieren, da ein Barbare unter Barbaren hingehört, ein gebildetes Publikum aber ... mit dergleichen Freveltaten zu verschonen ist. Ich begreife nur nicht, dass der Kapellmeister solchen Unfug von seite der Sänger hingehen lässt."

Ein andermal wieder entwickelt er ausführlich den Charakter der Isolde, um die Wagnersche Frauengestalt gegen die missverständliche Primadonnen-Auffassung einer Sängerin in Schutz zu nehmen. Man sieht, wie lebendig ihm Wagners dramatische Absichten sind, wenn er schreibt:*)

Frau Materna, sowie Frau Sucher haben den Charakter der Isolde weit richtiger erfasst, als Frl. X., welch letztere aus der Isolde ein Mannweib schuf; eine Auffassung, wie sie nicht irriger sein konnte. Die vom Dichter gezeichnete Isolde ist ganz nur Weib, das zu Tristan in Liebe entbrannte, von ihm aber zurückgestossene, verleugnete, verletzte, verhöhnte Weib. Nie aber ist eine Frau weiblicher, als wenn sie liebt und Isolde liebt von der ersten Scene an bis zum Liebestod. Isolde schäumt, rast, tobt, wütet, flucht — wem? ihrem Liebsten; weshalb? weil sie ihn liebt. Isolde ist ferner viel zu viel Weib, d. h. sie liebt Tristan viel zu sehr, um sich so verstellen zu können, dass es den Anschein habe, als wäre er ihr ganz gleichgültig. Ihre kalten, höhnischen Reden stimmen schlecht zu dem heftigen Pochen ihres Herzens, zu dem ungestümen Drängen nach dem Sühnetrank, zu den nichtigen Ausflüchten und diplomatischen Kniffen, die sie gebraucht, um die unerschütterliche Ruhe Tristans wankend zu machen. Ach! sie liebt ihn nur zu sehr, sie ist nur zu weiblich. Wozu also diese hoheitsvollen, abweisenden Mienen, diese kalten Blicke, diese abgezirkelten Bewegungen, dieses starre herbe Wesen überhaupt? ..."

Besonders aber hasste Wolf die „Striche", die man in Wagners Opern anbrachte, und die die logische Abfolge mancher Scene zu zerstören geeignet waren. Das konnte ihn ganz ausser Rand und

*) Wiener Salonblatt vom 25. Januar 1885.

Band bringen. Er dachte nicht so milde wie Wagner von dem Opernpublikum, das um 11 Uhr doch auch „was Gutes essen“ möchte, er war da wagnerischer als Wagner, sein Idealismus stärker als die kluge Praxis; aber er empfand, was das Kunstwerk anlangt, ganz und gar wagnerisch, und wie der Meister sich über die Striche im 3. Akte des Siegfried beklagt hatte, die Frau Materna um alle die „zarten Übergänge“ brachten, welche er ihr einstudiert hatte, so beklagte sich Hugo Wolf über eine Aufführung von Tristan und Isolde, in der Herr Vogl gastierte, und in der der Künstler eben durch Striche verhindert gewesen sein mochte, die Darstellung des Tristan in aller Breite zu entfalten. Da setzt er sich denn nieder und macht seinem empörten Herzen in folgendem Ausbruch Luft. Man sieht aus den Zeilen sein zornfunkelndes Gesicht:

Nur flink und dreist den Stift geführt — alles andere findet sich. Bei den Indianern wird am höchsten respektiert, der die grösste Anzahl abgehäuteter Skalpe aufweisen kann. Ganz gewiss geniesst unter seinen Kollegen auch derjenige Kapellmeister das grösste Ansehen, der die Partituren am meisten schindet, der sich rühmen kann, mit dem Rotstift (Rotstift! wie bezeichnend! Der Stift rötet sich in dem Herzblut der Partituren, er wühlt in deren edlen Teilen) nicht nur die Kopfhaut, sondern gleich den ganzen Kopf zusammt den Füssen der Handlung rasiert zu haben. Die Indianer begnügen sich mit dem Skalp und sind Wilde. Die Kapellmeister zerfleischen ihre Opfer und sind gemeinhin Civilisierte, ja, wollen auch Künstler sein. Künstler! —

Herr Vogl konnte also auch nicht Wunder wirken. Der geistreiche Strich zwang den Darsteller sich so unnatürlich als möglich zu geben, wobei die Schuld selbstverständlich nicht Herrn Vogl trifft, dieselbe lediglich nur der Kapellmeister zu verantworten hat. Der Strich beginnt nach der Frage Tristans: „Müht Euch die?“ und endet drei Takte vor den Worten „War Morold dir so wert“ etc. Die Stelle „müht Euch die“ klingt wie leiser Hohn auf den vorhergehenden Ausruf Isoldens „Rache für Morold“.

Was also konnte Tristan plötzlich bleich und düster machen und, also gestimmt, ihn bewegen, Isolden das Schwert zu geben, den rächenden Streich auf ihn zu führen. Doch nicht der leidenschaftliche Ausbruch Isoldens „Rache für Morold!“ da er daraufhin nur mit kaltem Hohne erwidert. Hingegen scheint die Düsterkeit Tristans sehr begreiflich, wenn Isolde ihm die Trefflichkeit des hehren Iren-Helden, ihres Angelobten, der für sie in den Streit zog, mit dessen Fall auch ihre Ehre fiel — u. s. w. entgegen hält. Diese Auseinandersetzung motiviert allerdings die Trauer, die Resignation in den Worten Tristans: „War Morold dir so wert“ u. s. w. Allein man fand es für gut, diese Stelle nicht nur in der Partitur, sondern auch in der Dichtung zu streichen, dass es auch darin recht düster hergehe u. s. w.

Zum Schluss*) nennt er noch den Dirigenten einen „Taktschläger“, ein „Metronom“: gewaltig schäumt sein Zorn über die stillose Aufführung auf; und ist der also Hergenommene auch ein durchaus hochzuschätzender Musiker gewesen — er ist schon verstorben — und war er für den getadelten Usus gewiss allein nicht verantwortlich, denn dieser wurzelte, wie wir sahen, mehr in der Zeit als in Personen, so hatte Wolf der Sache nach gewiss Recht. Er konnte sich mit den Abstrichen nicht befreunden, deren „Theorie“ übrigens schon Goethe, der Allsehende, klug entwickelt hatte.**)

Noch von einer anderen Seite möge Hugo Wolfs Wagner-Anschauung hier betrachtet sein, der er in dem Bayreuther Meister wohl die herrschende Persönlichkeit der Zeit sah, aber keinem Künstler, durch sich selbst nicht, einräumen wollte, sich von ihm beherrschen zu lassen. Streng dachte er von der Souveränetät des künstlerischen Ichs, früh suchte er schon mit der Seele das Land Selbständigkeit, er duldete zwar nicht, dass ein Schaffender an Wagner vorübergehe — dass es Johannes Brahms zu tun schien, war mit der Hauptgrund, warum Wolf ihn bekriegte — aber er dachte schlimm über Wagner-Imitation, über Künstler, die in Wagner aufgehen, und schnitt schiefe Gesichter zu Partituren, in denen Wagnersche Kombinationen wie Tapetenmuster verwendet zu sein schienen. Wolfs Kritik über die Serenade eines namhaften englischen Komponisten, die als Novität im philharmonischen Konzert aufgeführt wurde, möge selbst das weitere sagen. Sie lautet:***)

„Ausser der türkischen Musik fehlen nur noch die vier Wagnerschen Tuben, allenfalls noch vier Glocken, um die nötige Stimmung für ein Abendständchen im Publikum zu erzeugen. Es ist wirklich erstaunlich, wie weit das Gros unserer modernen Komponisten ohne Grund und Ursache über die Grenzen

---

*) Wiener Salonblatt vom 31. Mai 1885.

**) In dem Gespräche Wilhelms mit Serlo über Hamlet („Wilhelm Meisters Lehrjahre“ V. Buch. 4. Kapitel). Es ist hochinteressant mit welchen Argumenten Direktor Serlo seine Hamlet-Kürzungen verteidigt. Er rechtfertigt sie vor allem mit dem Geschmacke des Publikums: „Wenig Deutsche, und vielleicht nur wenige Menschen aller neuern Nationen haben Gefühl für ein ästhetisches Ganze; sie loben und tadeln nur stellenweise, sie entzücken sich nur stellenweise . . .“

***) Wiener Salonblatt vom 16. März 1884.

der musikalischen Mittel und der Form sich hinwegsetzt. Gewöhnlich heisst es dann: das sind die Folgen der Wagnerschen Musik, die verdreht den jungen Leuten die Köpfe, keiner tut's mehr ohne grosses Orchester u. s. f."

Und er fährt mit einem sardonischen Lächeln fort:

„Allen denen, die solches sinnloses Zeug schwatzen, empfehlen wir, den zehnten Band der gesammelten Schriften Richard Wagners in die Hand zu nehmen und darin den Aufsatz „Über das Dichten und Komponieren" sich so recht gründlich anzuschauen und da nichts halb getan sein soll, auch dem nächstfolgenden Kapitel „Über das Opern-Dichten und -Komponieren im Besonderen" die nötige Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen. Vor allem aber mögen sämmtliche Komponisten wie sie jetzt leben und schreiben (Liszt gilt als die einzige Ausnahme), ehe sie sich gedankenschwer in die Haare fahren und ins Blaue hineinstieren, die erwähnten zwei Aufsätze sich ins Gedächtnis zurückrufen, oder wenn sie dieselben noch nicht gelesen, rasch, bevor es noch ein Unglück gibt, damit bekannt sich machen ..."

Nach dieser Kunstpredigt, die hier nicht in ihrer vollen Ausdehnung wiedergegeben ist, bringt unser wackerer und unerschrockener, kritischer Abraham a Santa Clara dem unglücklichen Serenaden-Komponisten das Wagnersche Siegfried-Idyll, das er so sehr liebte,*) in Erinnerung:

„Das ist ein sehr ernstes Stück und ganz und gar nicht aus Spass komponiert. Man sehe sich das Orchester an: eine Flöte, eine Hoboe, eine Klarinette,**) ein Fagott, ein Horn, eine Trompete und das Streichquintett. Nun? Klingt es nicht doch recht hübsch, auch ohne die Verdoppelung der Holzbläser? ohne die üblichen vier Hörner und zwei Trompeten? ohne Pauken? welche knappe, einheitliche Form, und freilich nicht zu vergessen den Inhalt! konnte man dieses Stück wohl anders betiteln als Idylle? und worin liegt die treffende Charakteristik? Weil Wagner damals nicht die Absicht hatte eine Symphonie zu schreiben und wenn's damit nicht gegangen wäre, das angefangene Stück kurzweg Idylle zu taufen. Er wollte eben nur eine Idylle und nichts, gar nichts anderes komponieren ... Wer wird aber in der Novität von ... eine

---

*) Wolf ist einmal ganz empört über das rasche Tempo, in dem das Siegfried-Idyll aufgeführt wurde, und er nimmt sich seines Lieblings aufs wärmste an: „Wer im letzten philharmonischen Konzert dieses himmlische Stück zum erstenmale gehört, konnte unmöglich ein richtiges Bild von dem lieblichen Stimmungszauber, der sich wie goldiger Maienschein über dieses duftige Tongemälde ausbreitet, gewonnen haben." (Wiener Salonblatt vom 27. März 1887.)

**) Ein Flüchtigkeitsfehler: die Partitur enthält zwei Klarinetten und zwei Hörner, was aber am Wesen der Darlegung nichts ändert.

Meine Spanischen u. Kellerischen sind noch immer nicht ediert worden. Hoffentlich geschieht dies in der nächsten Woche.

Nun lebwohl! Grüß mir die [illegible] aufs Schönste u. schreib wieder einmal Deinem

[illegible].

Ober-Döbling, 14. Febr. 891

BRIEFFRAGMENT VON HUGO WOLF (1891)



Serenade herausfinden, auch wenn sie als solche auf dem Programm steht? Da ächzt das Holz, die Pauken dröhnen, das Blech kreischt, die Haare vom Fiedelbogen fliegen wie Geistererscheinungen in der Luft ... was soll dieses absurde Getöse in einer Serenade?"

Das Todesurteil, welches Wolf hier über ein Werk verhängt, das ihm ein missverstandener Wagner zu sein scheint, zeigt die Gesetze aufs Deutlichste, nach denen der Richter den Spruch fällte: es sind die, die Richard Wagner in seinen kunstkritischen Schriften aufgestellt hat. Diese Bücher bilden den Canon des Kritikers Wolf; der Wagnersche Gedanke ist das Gerüst, auf dem sich Wolfs Kunstanschauung erhob. Und dabei blieb es. Wie die Nadel am Kompass immer nach dem Norden zeigt, so verharrt Wolfs Denken und Fühlen in der Wagnerschen „Richtung".

Auch die Persönlichkeit Richard Wagners übte auf Wolf ganz eigentümliche Reize aus. Jemanden verehren, heisst: es ihm gleich tun wollen. Oder in diesem Falle: Wolf war von Wagnerverehrung so durchdrungen, dass selbst seine kleinen menschlichen Züge bald die Hausfarben des Meisters trugen, dass der Jünger von dessen Gewohnheiten einiges annahm. Ein Ähnlichwerden, kein Kopierenwollen im groben Verstande. So wird erzählt,*) dass Hugo Wolf gerne mit einer goldenen Feder seine Arbeiten niederschrieb, wusste er doch von Wagner, dass er sich einer goldenen Feder bediente, die ihm Frau Mathilde Wesendonck einst zum Geschenk gemacht hatte. Und um des Zusammenhanges willen, sei hier erwähnt, dass Wolfs Handschrift bald einen Duktus bekam, der an den graziösen, feingeschwungenen Charakter der Handschrift Wagners gemahnt, und man braucht nur Briefseiten aus der Knabenzeit neben Briefseiten etwa aus dem Anfang der achtziger Jahre zu legen, um den reizvollen „wagnerischen" Einfluss auf den schreibenden Wolf zu erkennen.

Und doch — jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn — es wäre irrig anzunehmen, dass der Geist Wagners den Hugo Wolfs einfach aufgesaugt hätte, dass die Hingabe Wolfs ein Sichweggeben, ein Aufgeben seines Selbst gewesen sei. Wolf war eine viel zu starke, scharfe Individualität, als dass er fremdes Blut hätte vertragen können. So wie seine Handschrift bei aller Ähnlichkeit ihre feine eigene Linie

---

*) Übereinstimmende Mitteilung Fr. Ecksteins und Ed. Hellmers.

behält, so behält der Künstler seine eigene Physiognomie, und schreibt ureigne Laute mit Wagners goldener Feder. Ja, in späteren Jahren — werden wir sehen — hört er gewissermassen auf, „wagnergerichtet“ zu sein, als Opernkomponist sagt er sich: „Los vom Wagnerschen Musikdrama,“ bei aller Submission vor dem „Obergotte,“ den zu lieben er niemals unterlassen konnte. Er huldigte dem Monarchen und blieb ein freier Bürger.

Gewiss war Wolf das Kind jener Zeit, die Wagner hervorgebracht hat, und der Duft der Zeitstimmung hängt an seiner geistigen Tracht. Man kann Hugo Wolf namentlich als Kritiker nicht verstehen, wenn man ihn nicht aus der Kampfzeit der Wagnersache heraus versteht. Und vom Künstler lässt sich feststellen: Wolfs Weg führte durch den Strom der Wagnerkultur mitten hindurch, aber er landete am Ufer der Selbständigkeit. Er hat viel von Wagner gelernt, namentlich was die Deklamation anlangt, aber weit stärker als irgendwelche rein musikalische, ist die allgemein geistige Befruchtung Wolfs gewesen. Seine moderne Harmonik ist lange nicht so „wagnerisch,“ als der Gebrauch, den er von ihr macht. Die Halbtonfortschritte seiner Musik sind nicht so charakteristisch, als, wo er sie anwendet und wo er sie nicht anwendet, der er, wenn es der dichterische Gedanke verlangte, in der einfachen Diatonik verharrte. Und namentlich seine Stellung zum „Texte“ zur dichterischen Grundlage ist charakteristisch. Er liest sich die Worte hundertmal, bevor er sie komponiert, er liest sie wieder vor, bevor er seine Komposition vorspielt; die Verse sind ihm das Primäre, das, worauf er zuerst sieht, wie Richard Wagner etwa nach dem Textbuche zuerst fragte, wann ihm jemand die Partitur einer neukomponierten Oper vorlegte. Und endlich ist die eigentümliche Erweiterung, die er der gesungenen Lyrik gegeben hat, die Erhebung zur anschaulichen Scene, die Quasi-Dramatisierung des lyrischen Gedankens wohl der beste wagnerische Einfluss: es hat hier die Beeinflussung der Liedform durch die Bühne stattgefunden, wie sie übrigens nicht ganz vereinzelt dasteht. Es sei gar nicht verkannt, dass nicht nur von der Seite der Wagnerschen Bühnenkunst, sondern auch von den lyrischen Vorläufern Wolfs Einflüsse auf ihn ausgingen, und man wird eine Kunst wie die Löwes und Schumanns als besonders mitbildend nicht übersehen dürfen. Aber was ihn so recht

auf sein eigenes Postament gesetzt hat, war die Kraft wagnerischer Gedanken. Und weil er sich dieser, ohne die Formensprache Wagners nachzuäffen, bediente, ist er ein Original der nachwagnerschen Zeit geworden. Die Essenz seiner Kunst ist aus verschiedenen Kräutern gewonnen, aber sie ist echt. Denn Wolf „brauchte nur zu empfinden", und er hatte schon „das Ursprüngliche gefunden".

Wenn man in einen Satz konzentrieren will, was Richard Wagner für Hugo Wolf — abgesehen vom Rein-Persönlichen — gewesen ist, so wird man nichts besseres finden, als die Strophe, die Richard Dehmel an Max Klinger gerichtet hat:

Du hast uns mehr als Leben —
Du hast uns aus dem Geist,
Der alles Leben speist —
Eine Welt gegeben.

Das klingt uns wieder, wenn wir die Nekrologe lesen, die Hugo Wolf in schönen Briefen auf den Tod des Meisters schrieb. Hier ein Brief, der an eine „mütterliche Freundin" gerichtet ist, wie Ed. Hellmer angibt:*)

„Er starb, ein Mensch, wie alle."
(3. Akt: Parsifal.)

„Ihre herzliche, warme Teilnahme an meinem Schmerze über den Tod unseres Meisters, so wie auch Ihr Bedauern über das Hinscheiden des Verewigten hat mich sehr wohltuend berührt. Welcher Mensch stand ihm nicht nahe? Der eine „für", der andere „gegen". Keiner jedoch konnte sich dem unwiderstehlichen Zauber seiner künstlerischen Erscheinung entziehen, und so fühlen in diesen traurigen Tagen wohl alle den herben Schmerz über den Heimgang dieses grossartigen, erhabenen Monarchen im Reiche der Künste, der uns, sein künstlerisches Vermächtnis als heilige Labung zurücklassend, nun über seinen Tod hinaus für ewig ein Tröster in unserer Herzensnot und ein Befreier aus der gemeinen Nüchternheit unserer Zeit bleiben wird. Sein hohes Andenken treu bewahrend, seiner Lehren und Taten pflegend, mögen wir uns als würdig und wert seines einstigen Erdenwallens erweisen."

---

*) Deutsche Zeitung vom 3. 4. 1901.

Daraus zittert ein verhaltener Schmerz und klingt ein unterdrückter Wehlaut; ein grosses Herz trauert um einen grossen Geist. Und es sei noch ein zweites Schreiben beigefügt, in welchem derselbe Verlust in anderen, drastischeren Gedanken beklagt wird, ein Schreiben, in dem ein geheimnisvolles Beieinander von Traum und Wirklichkeit webt. Einige Tage nach dem Tode Wagners wendet sich Wolf an Felix Mottl mit folgenden Worten,*) und wir blicken in seine innerste Seele, wenn wir lesen:

„Gestern hat J. die Wagnersche Faust-Ouvertüre schändlich verhunzt — war vorauszusehen; wurde auch sehr kühl vom Publikum aufgenommen. Hingegen das nächste Stück (Adagio aus dem g-moll-Quartett von Mozart, von sämtlichen Streichinstrumenten ausgeführt — mit den gewissen pppppppppp-Spässchen) stürmisch applaudiert; es klang wie eine Demonstration gegen den verstorbenen Meister, von dem ich übrigens heute geträumt, dass er nur scheintot sei (aber nicht im wirklich geistigen, sondern im rein physischen Sinne). Wir sprachen hierauf lange miteinander, dabei klagte er über beständiges Unwohlsein. Es war im selben Zimmer in Wahnfried, in welchem ich schon ein andermal im Traum mit ihm verkehrt, als er mir seine chinesischen Vasen und Figuren mit sichtlichem Behagen vorzeigte. Wie eigentümlich! Noch heute kann ich kaum glauben, dass der Mann tot ist, der uns elende Lehmpatzen erst zu Menschen gemacht hat.

Sie sind ein vielbeschäftigter Mann und sollen an meinem Geschwätz Ihre kostbare Zeit nicht büssen, dahero sich Ihnen zu Gnaden empfiehlt und respektvoll verharrt in der tiefsten Kontraoktave

Ihr treu ergebener
Hugo Wolf."

Wien, am 26. Februar 1883.

---

*) Der — bis jetzt unveröffentlichte — Brief beginnt mit der Erörterung einer Verleger-Angelegenheit, die uns noch beschäftigen wird.

IV. Kapitel.

Jahre der Bohême.

Es beginnt die Passionszeit eines deutschen Künstlers. Das Leben Hugo Wolfs in Wien etwa von 1875 bis ins Ende der Achtzigerjahre ist ein Roman von der Sorge und der Entbehrung. Jung war Wolf in die Grossstadt gekommen, und in ihren Reichtümern und Üppigkeiten sass er, ein armer Gast, an ungedecktem Tische. Arge Jahre zogen herauf, Jahre, in denen er erst einen Sack voll Erfahrungen sammeln und die Kunst, „auf eigenen Füssen stehen“, lernen musste; und in der Tat, er hat die blutig schwere Kunst unter tausend Widrigkeiten erlernt, er ist ein self made man geworden, hart und fest vom Schmied Schmerz gehämmert.

Wolf war in seinen ersten Zeiten auf die Unterstützungen angewiesen, die ihm vom Vaterhause nachgeschickt wurden, und die ein kleines Nadelgeld bildeten. Einen Husch in der Not fand er zudem bei Freunden, wie Felix Mottl und Adalbert von Goldschmidt, durch deren Verbindungen und Vermittelungen er Lektionen in Wiener Familien bekam. Selbst noch Schüler des Konservatoriums, gab er anderen Unterricht; so begann er auf der untersten Stufe des Künstlerlebens, in der letzten Rangklasse: als Violin- und Klavierlehrer.

Zwar hatte er sich der gewonnenen Freiheit zuerst selig in die Arme geworfen. Nun war er Musiker geworden, Musiker in Wien! „Aber gleichwohl,“ es sei hier Edmund Hellmer*) das Wort gegeben: „ist von dieser Freude nur ein schwacher, fast unmerklicher Widerhall in den Briefen zu finden, die er bald nach seiner Ankunft in Wien an den Vater und die Mutter richtet. Der Ton ist vielmehr ein wenig zaghaft, fast schüchtern zu nennen, gleichsam gedämpft,

*) Feuilleton der Deutschen Zeitung vom 20. Nov. 1900.

als sollte ein volles, lautes Frohlocken die Eltern nicht verletzen, die so schwer ihre Einwilligung gegeben. Und von allem Guten, von seinen kleinen, kleinsten Erfolgen berichtet er nur andeutungsweise, wie in leiser Beschämung, von unüberwindlichen Hindernissen, die sich dem jungen Musikschüler auf seinen neuen Wegen entgegenstellen, spricht er nur notgedrungen und auch dann förmlich schuldbewusst, als fürchte er die Antwort der Eltern: ‚Du hast es selbst gewollt!‘ Vollends aber, wenn er die Unterstützung des Vaters in Anspruch nehmen muss und, wie er — wohl noch in Erinnerung an Cäsars bellum gallicum — sich ausdrückt, um ‚Subsidien‘ zu bitten gezwungen ist, merkt man seinen Worten den Kampf an, den ihn eine solche Bitte kostet. Und als wollte er sie vor den Eltern und vor seinem eigenen, unbändigen Stolz rechtfertigen, erzählt der Fünfzehnjährige von seinen so oft vergeblichen Bemühungen, Lektionen zu erhalten und gibt mit gleichsam fliegendem Atem Versicherungen, wie „sich schon in nächster Ferne alles zum Guten wenden und er den Eltern nicht mehr zur Last fallen werde“.

So finden sich in einem Briefe, den Wolf gleich am Tage nach jener berauschenden Tannhäuser-Vorstellung, am 23. November 1875, mithin in der ersten Wagner-Seligkeit schrieb, folgende charakteristische Stellen:

„Ich habe durch Herrn G. eine Instruktion erhalten, u. zw. unterrichte ich einen Ingenieuren in Violin und bekomme für die Stunde einen Gulden. Ich gebe ihm drei Stunden in der Woche. Heute gebe ich ihm die dritte Stunde. Ich bitte Sie recht schön, schicken Sie mir nur noch für diesen Monat das Geld. Späterhin brauchen Sie mir keines zu schicken ..... Opfern Sie sich nur diesmal noch, und nie mehr soll eine Bitte um Geld an Sie gerichtet werden.“

Wie gross seine Fertigkeiten auf der Geige waren, ist mir nicht bekannt; aber jedenfalls fand Hugo Wolf Leute, die weniger konnten als er, und diese hat er eben unterrichtet.

Das Leben hat Hugo Wolf wahrlich nicht auf seidene Polster gesetzt, es hat ihn rauh und grob angepackt. Freilich konnte er damals, als er selbst der Welt noch nichts oder nur Geringes geschenkt hatte, von ihr nicht viel mehr als gute „Stunden“ verlangen.

Und es sollen hier auch gar keine Sentimentalitäten erweckt werden. Der Weg zur Grösse fängt sehr tief unten an, und stöhnen und keuchen muss einer, ehe er Höhenluft gewinnt. Aber man muss auf die harten Hände des Schicksals hinzeigen, weil es erst dann zu begreifen ist, dass Wolf selber nicht so glatt und fein abgeschliffen aus dem Krieg mit dem Leben hervorgehen konnte, als brave Söhne, die mit Vaters Renten behaglich ihren Weg beginnen.

Und dann: es gibt eine spezielle soziale Frage der Genies; ob ein Künstler, wie Felix Mendelssohn, in einem wohlsituierten, feingeistigen Hause aufgewachsen ist oder wie Hugo Wolf in der unwirtlichen Fremde grossgezogen wurde, hat seine Bedeutung auch für die Produktion.

Darum mögen einige Briefstellen*) ihren Platz hier finden, die eine kurze Chronik liefern der „sozialen Frage" Hugo Wolfs in dem Lustrum 1875—1880.

Er schreibt am 10. April 1878 nach Hause: „Ich lese jetzt Friedrich Hebbel, dessen ausführliche Biographie, ein wahres Meisterwerk von E. Kuh, ich heute ausgelesen. Wie schlecht es Hebbel ging, welche Schwierigkeiten er zu überwinden hatte, davon kann man sich keine Vorstellung machen, und, trotzdem es mir nicht am besten geht (ich habe nämlich eine Lektion wieder verloren, weil die Kinder Dr. B.s für fünf Wochen nach Meran fuhren, und esse, da es nicht anders geht, nur einmal im Tag, u. zw. um 1 Uhr, bestehend aus Suppe, Fleisch und Gemüse), so preise ich mich glücklich, dass es nicht ärger ist. Wenn Sie daher zu den Ostern auf mich nicht vergessen wollten, namentlich mit Reinling,**) wäre mir viel geholfen. G. hat mir eine Kaffeemaschine geschenkt, auf die Art wie dem T. seine. Ich könnte dann das Gasthausessen mir leicht ersparen, wenn ich zu Mittag eine Tasse Kaffee, ein Stück Reinling und eine Schnitte Schinken oder Wurst dazu verspeiste."

Am 29. April 1879 berichtet er: „Meine Lektionen tragen mir im Durchschnitt nicht mehr als 36 bis 38 Gulden monatlich. Ein hübsches Taschengeld, aber zu wenig, um Quartier, Kost, Wäsche,

*) Siehe Ed. Hellmer in dem cit. Aufsatze.

**) Steirischer Ausdruck für ein sonst unter dem Namen „Gugelhupf" bekanntes Hausbackwerk.

Kleidung etc. bestreiten zu können. Wenn Sie mich nur für die zwei Monate Mai und Juni unterstützen könnten! Nächstes Jahr hoffe ich mein sicheres Auskommen zu finden und werde Ihnen ja nicht zur Last fallen."

Um diese Zeit ist Wolfs Situation besonders schlimm und er bekennt den 10. Mai desselben Jahres: „Ich lebe schon seit einiger Zeit wieder von Butterbroten, aber das ist noch immer nicht so arg, als das Bewusstsein, kein Geld in der Tasche zu besitzen."

Einmal hatte er nur „zwei Kreuzer noch im Vermögen" und musste sich „Marken ausleihen", damit er den Eltern schreiben kann. Das schrieb er am 17. Juli 1880, in seinem 20. Lebensjahr. So spielte ihm das Leben in der Grossstadt mit. Und doch, er konnte diese Stadt, so knauserig sie gegen ihn auch war, nicht lassen, er musste ihre Luft atmen, wenn er leben wollte. Darum schrieb er aus Windischgraz, wohin er um diese Zeit einmal zurückgekehrt war, an Felix Mottl einen inständigen Brief:*) „Ich bin leider schon wieder genötigt, Sie mit einer Bitte zu bestürmen, ersuche aber im Vorhinein dieselbe nicht auf die leichte Achsel zu nehmen." Der Vater, heisst es da, sei infolge schlechter Geschäftsgänge jetzt nicht imstande, ihn „mit genügenden Subsidien" zu versorgen und „ich kann nicht früher nach Wien zurück, als bis mir nicht einige Lektionen in Aussicht sind**) . . . . . Ich bitte mir auf diesem Wege freundschaftlichst entgegenzukommen, und bin Ihnen in Wien zu jedem Gegendienst bereit. Vorher aber bitte mir baldigst zu schreiben, ob ich auf Erfüllung meiner angedeuteten Bitte hoffen darf!"

Dieses wird nicht das einzige Gesuch gewesen sein, das er verfasste. Seine Freunde gingen ihm dann auch mit Empfehlungen an die Hand, obwohl sie in Hugo Wolf mehr einen mutlosen Künstler, als einen hervorragenden Pädagogen empfohlen haben. So übernahm Wolf im Jahre 1876 den Klavierunterricht im Hause des Dr. J. B. in Wien, von dem in dem oben mitgeteilten Briefe vom 10. April 1878 die Rede ist; und der Vater der Kinder schilderte den Lehrer im folgenden: „Er sah noch viel jünger aus, als er war; die prächtige Stirn, die festblickenden Augen und der energische Mund riefen

*) Bis jetzt unveröffentlicht.

**) Der folgende Teil des Briefes ist oben, Seite 60 mitgeteilt.

BRIEFFRAGMENT VON HUGO WOLF (1899)

trotzdem die Vorstellung eines bedeutenden jungen Menschen hervor." In dieser Familie unterrichtete Wolf längere Zeit, ohne dass er später den freundschaftlichen Verkehr hätte abgebrochen; von dem Unterrichte aber hatten den wesentlichsten Vorteil die Erwachsenen, die aus dem Umgange mit Wolf viel musikalischen Genuss zogen. Weniger die klavierlernenden Kinder selbst, ein achtjähriger Knabe und ein siebenjähriges Mädchen; sie scheinen für einen Lehrer wie Wolf nicht reif gewesen zu sein, so wie Wolf zum Kinderlehrer nicht gewöhnlich genug war. Er war zu gross, um „sich klein zu machen", sich zu bücken bis er in Kopfhöhe mit den Schülern war, und mit ihnen sah, wo die Schwierigkeit sass; und wer hätte Geduld von einem leidenschaftlichen Empfinder wie dem jüngeren Wolf verlangen können, Geduld zum Taktzählen, zu Fingersatz-Angaben und allen den kleinen Mechanismen der pianistischen Geh-Schule? Es ist charakteristisch, dass Wolf mit seinen Zöglingen bald zum Theorie-Unterricht überging, und ihnen die Kenntnis der musikalischen Grundgesetze wollte beibringen, denn in dieser höheren Atmosphäre konnte er sich freier bewegen, das sah doch eher nach Kunst aus, und nur die suchte er zu lehren, nicht das Klavierspiel.

Leider liefen ihm fast immer Schüler in den Weg, die nicht talentiert genug für ihren Lehrer waren, und so wurde ihm das Lektionieren zur Marter; er stand in einer tragi-komischen Situation, denn er musste doch leben und deshalb Stunden geben, und das Stundengeben war ihm wieder eine tödliche Qual, der er zu unterliegen meinte. So unterrichtete er u. a. in den achtziger Jahren in der Familie G.*) in Wien. Leider, berichtet ein Gewährsmann, fehlte es der Haustochter an genügendem Talent, und dem Hauslehrer an der nötigen Geduld. Wolf traktierte seine Schülerin oft recht unsanft, und, eher seinem Empfinden als äusseren gesellschaftlichen Formen gehorchend, kleidete er seine Ausstellungen nicht immer in die gewähltesten Phrasen. Ausdrücke wie „blödes Frauenzimmer" hielt er nicht zurück. Es kam auch nicht selten vor, dass er gegen eine im Klavierzimmer mit anwesende Tante der jungen Dame plötzlich eine tiefe Abneigung fasste, und die Nichte dringend aufforderte „das

*) An diese Familie wurde Wolf von Mottl und Goldschmidt empfohlen.

fürchterliche Weib“ zu entfernen, obwohl die Tante nichts weniger als fürchterlich war. Wolf spielte mit seiner Schülerin meist vierhändig, Beethovensche Symphonieen und andere Werke, auch Lannersche Walzer. Ging's absolut nicht zusammen, so schlug er im Zorn aufs Klavier, jagte das Fräulein davon, und spielte allein stundenlang für sich hin — mit grösster Vorliebe Berlioz. Schliesslich gab Wolf den Unterricht auf. Er schrieb einen Brief an die Mutter seiner Schülerin, in dem er erklärte „er müsste zu Grunde gehen“, wenn er sich noch länger „mit einem so talentlosen Wesen“ befassen sollte und verzichtete auf diese Einnahmequelle.

Einen prächtigen Zug von Rechtlichkeit besass Hugo Wolf, und in seiner tiefsten Armut behielt er einen unbeugsamen, königlichen Stolz, der es ihm verwehrte, irgend etwas anzunehmen, das er sich nicht selbst erarbeitet hatte. Wenn er auch seine Freunde um Lektionen bat, jeden Versuch, ihm anderweitig „entgegenzukommen“, wies er ab, und verhielt sich immer borstig und ablehnend, wenn einer ihn „mit Liebesgaben locken“ wollte. Auch jene Familie G., in der er unterrichtete, hat es erfahren. Da die Stunden in die Mittagszeit fielen, lud die Hausfrau Wolf öfter ein, zu Tische dazubleiben; diese Einladung nahm er zwar an, ass aber keinen Bissen, was die Hausfrau wie eine Kränkung empfand, wusste sie doch ganz gut, dass ihn hungerte. Aber er darbte lieber, als dass er über die verabredete Gegenleistung hinaus etwas annahm.

Auch Felix Mottl hat ähnliches erlebt. Wolf kam als ganz junger Mensch ins Mottlsche Elternhaus. „Es ging ihm damals sehr schlecht. Er ass oft bei uns zu Mittag und zu Abend. Stets musste meine Mutter darauf bedacht sein, ihn nicht merken zu lassen, dass man durch solche Einladungen etwa beabsichtige, ihm eine Gefälligkeit oder Unterstützung in seiner sehr schlechten äusseren Lage gewähren zu wollen. Er wäre sofort aufgestanden und davongelaufen.“ *)

Dieses fast krankhaft reizbare Gefühl des Stolzes mag selbst der eigenen Familie gegenüber zum Ausdruck gekommen sein und Wolf später manche Gabe zurückgeschoben haben, die vom Vaterhause einlief. Vater Philipp hatte seinem Lieblingssohn immer gerne

---

*) Briefliche Mitteilung an den Verfasser.

einen Zehrpfennig zufliessen lassen, aber ultra posse vermochte selbst das beste und freigebigste Herz nicht hinaus, und es scheint, dass der Sohn, so dankbar er sein konnte wie wir sahen, doch einer reinen Elternliebe, ohne Zusatz von Dankbarkeit, den Vorzug gab.

So streckte er sich nach der Decke, und das konnte er wie einer. War er auch arm, er lebte in dieser Zeit seiner Bohême immer was man „in geordneten Verhältnissen“ nennt. Sein Anzug und seine Wäsche waren stets blank gehalten und er erzählte Goldschmidt, wie lange er in der Morgenfrühe an seinen Stiefeln geputzt habe. Wolf ist immer, wenn wir schon in die Privatgemächer seines Lebens blicken wollen, ein Fanatiker der Reinlichkeit gewesen und die Kautschukbadewanne, die er sich später gönnte, war ihm eine Unentbehrlichkeit. Dagegen liebte er niemals die koketten Halsbinden-Genialität, denn er wollte Künstler für das innere Forum, nicht für das äussere sein.

In diese Zeiten, und zwar kurz bevor Wolf am Wiener Salonblatt tätig wurde, also etwa in den Winter 1883/1884, fällt auch sein Plan, nach Amerika auszuwandern, ein Projekt, das an Abenteuerlickeit verliert, wenn man bedenkt, wie schwer auf ihn das Leben im lieben Vaterlande drückte. Ein Freund, der „hinüber“ fuhr, hatte schon alles vorbereitet, die Schiffskarte war gelöst, oder sollte in Bremen schon gelöst werden — in elfter Stunde aber blieb Hugo Wolf aus: er hatte sich's doch überlegt. Von seinen Freunden wurde der Plan mit lustigen Augen betrachtet; er lieferte den Stoff zu einem epischen Gedicht, einem Bänkel mit Bildern: Mister Wolf in Amerika, Golddollars gewinnend.*) Vielleicht hat Wolf darüber selber mitgelacht. Denn so schlecht es ihm ging, es focht ihn nicht so an, als etwa uns, die wir nun in das Inferno jener täglichen Bedrängnisse zurückblickten. Wolf war kein Kind des Glückes, aber er besass etwas wie das Glück eines Kindes. Er konnte ausgelassen, heiter und froh sein, selig in seinen Seligkeiten, aber es kam auch „immer wieder etwas dazwischen, was nicht recht stimmen wollte“ und so

*) Paul Müller (s. o.) hat das betreffende Bild noch in Wolfs Wohnung gesehen. — Die „amerikanische“ Idee beschäftigte Wolf übrigens nicht vorübergehend. Sie taucht auch später wieder auf. Siehe die Briefe an Emil Kauffmann, Seite 129.

frisch er war, so hell der Himmel seines Gemütes glänzte, manchmal — „mitten drin“ — zogen melancholische Stunden wie dunkle Wolken auf.

Er blieb also in der Heimat und nährte sich recht und schlecht; Eckstein berichtet von dieser Lebensweise, Wolf habe zwischen den Fenstern seines Zimmers eine dicke Wurst — eine „Mordatella“ — aufbewahrt, die seinen Mundvorrat für lange Tage bildete; er scheint sich das „Gasthausessen“ wirklich erspart und mit der Schnitte Wurst zu Mittag vorlieb genommen zu haben, wie er den Eltern (s. o.) auseinandergesetzt hatte.

In dieser Fastenzeit seines Lebens hat er gleichwohl fleissig die Notenfeder geführt, hungernd gepflügt.

Aus dem Jahre 1875 ist allerdings nicht viel, u. A. eine Komposition, „Frühlingsgrüsse“, ein Lied nach Lenauschen Versen im Nachlasse des Künstlers aufbewahrt.*) Aus dem Jahre 1876 ist uns hingegen schon eine lange Reihe von Arbeiten erhalten geblieben. Sie umfasst sieben Lieder, darunter drei Vertonungen Lenauscher, zwei Goethescher Gedichte; dann sechs Chöre, darunter die drei erwähnten Männerchöre nach Goetheschen Worten, mutmasslich angeregt durch die Beteiligung des Vaters und des älteren Bruders Max an dem Männer-Gesangverein in Windischgraz. An Instrumental-Kompositionen finden sich vor: zwei Klaviersonaten, ein Klavierrondo mit Phantasie, ein vierhändiges Klavierstück, drei Sätze einer Symphonie in B, ein Streichquartettsatz — alles begonnen und nicht vollendet, Fragmente von Schularbeiten oder Privatversuchen. Ausserdem möchte ich als interessante Instrumentalstudie eine Partitur, datiert aus Hetzendorf bei Wien 1876, erwähnen; Wolf instrumentierte fast vollständig Beethovens Mondschein-Sonate in cis-moll, oder, wie er sich ausdrückte, bearbeitete sie für Orchester. Die Bearbeitung ist kurios. Da der jugendliche Instrumentator offenbar von der notwendigen Polyphonie des Orchestersatzes wusste,

---

*) Im Besitze des Hugo-Wolf-Vereines in Wien. Einige andere Kompositionsversuche aus diesem Jahre sind im Nachlasse unter den Manuskripten ohne Datum verzeichnet. (Siehe den Anhang dieses Bandes.) Auch im Besitze der Familie Wolf findet sich vielleicht eine oder die andere Jugendarbeit aus dieser Zeit, wie etwa die Instrumentation der Mondscheinsonate.

wendete er seine Wissenschaft auch an und liess die Violinen gleich zu Beginn des ersten Satzes kühne Kontrapunkte über das Beethovensche Hauptthema hinziehen. Noch eine Orchesterstudie liegt vor: der Anfang einer Symphonie in g-moll, in Partitur entworfen, allerdings nicht weit gediehen.

Man sieht hier einem heissen Wollen, sieht einem Arbeiter zu, der Gedanken in die verschiedensten Formen der Tonkunst zu ballen sucht. Das komplizierteste, der Orchestersatz reizt den Beginner nicht minder, als ihn der einfache Liedsatz anzieht. Wir stehen wieder bei dem lernenden Wolf, der die ersten harten Spatenstiche tut, gräbt und wühlt; und lässt er auch den Grabscheit wieder liegen, fehlt der Arbeit meist das Ende — die Jahre 1875—77 sind die Konservatoriumsjahre des Musikers, und es wird manche Mussarbeit gewesen sein, die er wieder ruhen liess.

Indess, wenn man das Verzeichnis dieser Nachlasswerke durchgeht, bleibt das Auge gerne bei dem Namen Nicolaus Lenau stehen. Ist hier ein Zufall auffällig oder eine Sympathie? Wie sonderbar, dass es den jungen Komponisten damals so stark zu dem Poeten seelischer Herbststimmungen hinzog, zu dem Dichter, der mit dem Schwabenland in inniger Freundschaft stand, wie Hugo Wolf einst selber sollte stehen, dem Dichter, dessen Geist in derselben Stadt langsam verglühte, wie der Hugo Wolfs. Es mag sein, dass der grosse Melancholiker Zauber gerade auf Menschen in den Jahren der Adolescenz besonders ausübt. Ganz zufällig dürfte die geistige Assoziierung Wolfs mit dem Dichter nicht erfolgt sein, denn Lenau hat unter den von Wolf damals komponierten Lyrikern die Majorität. Werden in diesem Jahre auch noch einige obskure Poeten der Vertonung gewürdigt, in den folgenden Jahren sehen wir Wolf zu Lenau immer wieder zurückkehren, wie er sich überhaupt immer ausschliesslicher an festgeprägte lyrische Individualitäten hält.

Auch 1877 ist zum Teil noch ein Konservatoriums-Jahr. Doch schon mehren sich die Gesangs-Kompositionen. Wir finden im Wolfschen Nachlasse 11 Vokalsachen, darunter wieder Lenau mit zwei Liedern und drei Oden, je ein Lied von Matthison und Körner, dann Klavierstücke, Partiturskizzen, das schon erwähnte d-moll-Konzert für Violine und Klavier — aber auch den Morgentau, der nicht Nachlass geblieben ist.

Und vollends das Jahr 1878 ist recht fruchtbar und charakteristisch. Frei von den Zwängen der Schule findet Wolf den Weg zu sich selbst, und Lied um Lied, fast nichts anderes, bringt er in der Freiheit hervor. Der Nachlass nennt zwanzig Lieder, darunter sechs Gedichte von Heine, drei von Hebbel,*) drei von Lenau und je zwei von Chamisso, Hoffmann v. Fallersleben und Rückert. In diesem Jahre wird die Arbeit auch schon intensiver. Das meiste der begonnenen Sachen ist auch vollendet worden, der Künstler konzentriert seine Kräfte, um so inniger, als er sie wirken fühlt, und nun kommt auch aus seiner aufgeschnürten Seele, was schon lange in ihr zutiefst gesessen hatte, hervor: wir hören die ersten eigenen Laute aufklingen im „Vöglein" und der „Spinnerin". Namentlich die „Spinnerin" ist ihrer rhythmischen Erfindung nach betrachtet, hochinteressant, Die Sehnsucht des jungen Mädchens, ihr unruhig klopfendes Herz, das stockende Spinnrädchen, alles ist durch den Wechsel der Sechzehntel und der Sechzehnteltriolen, später durch den synkopierten Bass ganz meisterlich gestaltet; und die scheue Frage der Tochter an die Mutter dichtete Wolf in Tönen nach: durch den kühnen Schluss auf dem ungelösten Dominantseptaccord.

Auch das grösser angelegte Werk „Die Stunden verrauschen" (ein Gedicht G. Kinkels) für Chor, Soli und Orchester — die einzige Instrumentalkomposition aus diesem Jahre — ist ziemlich weit ausgeführt worden — leider jedoch unvollendet geblieben.

Das Lebensfähige liess Wolf nicht in der Lade liegen, und so bietet uns das Nachlass-Verzeichnis der Jahre 1879—1881 nur wenig mehr an: im ganzen drei Lieder nach Lenau, Eichendorff und Heine — zwei davon Fragmente — und ein Albumblatt für Klavier. Sehr stark ist der ganze Jugendnachlass, absolut betrachtet, überhaupt nicht. Doch ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass er nicht vollständig ist und nur jene Manuskripte enthält, die zufällig erhalten blieben. So sicher auch Wolfs Künstlerhand war, so früh er schon wusste, welches Lied er singen werde, er hat sich gewiss wie unsere anderen

---

*) Die Komposition Hebbelscher Strophen ist vielleicht mehr durch persönliches Interesse angeregt (s. o. Brief v. 10. April 1878), als durch lyrische Momente.

grossen Meister in unzähligen Versuchen die „Pinsel-Technik" und das feine Handgelenk erworben.

Aus dieser Zeit sind noch andere Kostbarkeiten für uns zurückgeblieben. Zum erstenmal klingt uns aus dem Buche des Wolfschen Schaffens der stille Name Eichendorff entgegen. Schon im Jahre 1881 wurden sechs geistliche Lieder dieses „clair-obscure-Dichters" gesetzt: es sind a capella-Chöre, die „durchweg schon ein ganz modernes Gepräge" tragen, so dass sich der Künstler seiner „Vaterschaft" auch späterhin nicht geschämt hat.*) Die Chöre, die Wolf zum Teil anders benannt hat, als die Titel der Gedichte bei Eichendorff lauten, heissen: „Aufblick" („Vergeht mir der Himmel"), „Einklang" (Nachtgruss: „Weil jetzo Alles stille ist"), „Resignation" (Der Einsiedler: „Komm, Trost der Welt, du stille Nacht"), „Letzte Bitte" (Der Pilger: „Dein Wille, Herr, geschehe") und „Ergebung" (Der Pilger: „So lass herein nun brechen die Brandung, wie sie will"). Die Gedichte sind nach einem Grundgedanken aneinandergereiht — die Seele des Betenden erhebt sich aus dunkler Nachtstimmung zum Frieden in Gott und zur Stärke — so dass sie einen Zyklus bilden. Einer der Chöre, nach dem Eichendorffschen „Pilger", ist, obwohl noch Manuskript wie seine Gefährten, schon von einer Mission geweiht worden: am 24. Februar 1903, als man Hugo Wolf zur letzten Ruhe einsegnete, in der Votivkirche in Wien, klang er hinter dem Altare hervor. „Dein Wille, Herr, geschehe" sang man dem Toten nach, der dies Gebet in aller Ergebung, mitten in tiefen Leidenszeiten, angestimmt hatte.

Das Jahr 1881 ist aber noch aus anderem Grunde ereignisreich, denn es ist Wolfs erstes Theaterjahr geworden. Einer fixen Einnahmequelle entbehrend, mochte ihm der Plan tauglich erscheinen, als Bühnendirigent ein wenn auch nicht reiches, so doch verlässliches Einkommen zu finden; der treue Adalbert von Goldschmidt griff wieder ein, und durch seine Mitwirkung erhielt Hugo Wolf einen „Ruf" als zweiter Kapellmeister an das Stadttheater in Salzburg.

Es dürfte im November jenes Jahres gewesen sein, als Wolf Wien verliess. Am Tage seiner Abreise kam er in die Wohnung Goldschmidts, um die Abschiedsvisite zu machen, bevor er sich auf

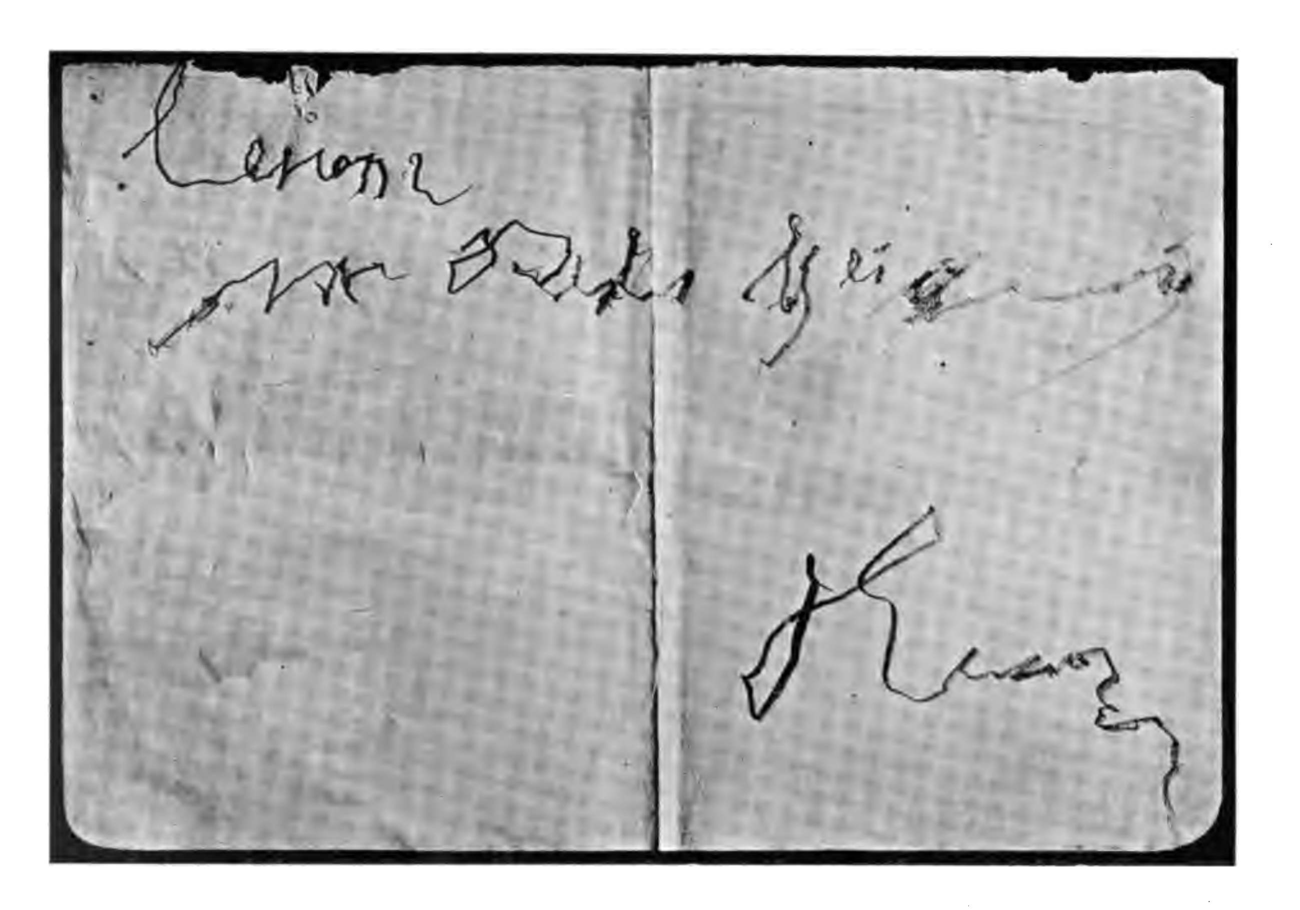
*) Siehe Briefe an E. Kauffmann. Seite 136.

den Bahnhof begab. Er trug ein kleines blankes Bündel in der einen Hand, und hatte den anderen Arm um einen grossen gewichtigen Gegenstand geschlungen, der sorgfältig in Papier gehüllt war. Dieses Paket deponierte er vorsichtig im Vorzimmer. Als Goldschmidt den Freund später hinausbegleitete, fiel ihm der grosse geheimnisvolle Gegenstand auf, den Wolf an sich nahm und er fragte ihn danach. Da schob Wolf das Papier zurück und es wurde eine mächtige Gipsbüste Richard Wagners sichtbar; in dem kleinen Bündel waren Wolfs Siebensachen eingepackt. So ausgerüstet fuhr der Kapellmeister in sein erstes Engagement.

Am Stadttheater in Salzburg war damals als erster Operndirigent Dr. Carl Muck tätig; er hatte seinen Direktor, Herrn L. Müller, ersucht, ihm eine zweite Kraft an die Seite zu stellen, da er alleine des ganzen Betriebes nur mit grossen Anstrengungen Herr werden konnte. Müller sagte dies zu, und schon nach kurzer Zeit teilte er Muck mit, er habe jemanden gewonnen, der ihm als grosses Talent empfohlen worden sei; es werde ein gewisser Wolf kommen.

Der kam denn auch; ungefähr am 20. November 1881 traf Wolf in Salzburg ein und nahm in der Bergstrasse No. 8/II Wohnung. Er war auch das grosse Talent, als welches er Müller empfohlen worden war. Aber nicht der geeignete Mann. Nein — das gewiss nicht: denn musikalisches Vermögen und Theaterhandwerk sind zweierlei. Direktor Müller erinnert sich,*) dass Wolf wohl feine musikalische Begabung erkennen liess, dass ihm jedoch zum Theaterkapellmeister die „gewisse Energie und Schneidigkeit" mangelte; er war „verträumt", und „ängstlich bescheiden", verkehrte nicht viel mit den Theaterleuten, kam jedoch seinen dienstlichen Obliegenheiten, die hauptsächlich die Chor- und Soloproben betrafen, pünktlich nach. Ob er immer aufgelegt war mit den Chorherrn und Chordamen zu „arbeiten", und mit ihnen Straussssche und Millöckersche Operetten zu studieren, kann man füglich bezweifeln. Wenigsten wusste Dr. Muck Einiges zu berichten, das diesen Zweifel bestärkt. Einmal in der Frühe kam Wolf in das Probezimmer, um die Chöre zu einer Strausssschen

*) Brieflich an den Verfasser; Leopold Müller ist heute Direktor des Carltheaters in Wien.



HANDSCHRIFT HUGO WOLFS AUS DEM JAHRE 1901

Operette einzuüben. Es dauerte indes nicht lange und er meinte zu den Choristen und Choristinnen: „Ach lasst's das Zeug stehen, ich spiel euch lieber was aus „Tristan" vor"; setzte sich hin und spielte den Chorsängern des Salzburger Stadttheaters denn auch richtig aus „Tristan" vor. — Als Dirigent dürfte Wolf auch kaum grosse Triumphe gefeiert haben; Am 21. Dezember leitete er die Aufführung des Waffenschmiedes von Lortzing, — die Kritik*) liess an der Vorstellung wenig gelten, doch ohne des Kapellmeisters zu erwähnen. Und als unser Wolf einmal die Musik zu einem Anzengruberstück dirigierte — da hat er wie er selbst später erzählte, einfach — „umgeworfen". Er war, um in der Direktorensprache zu reden: „zu sehr Anfänger".

Das verkleinert den Musiker durchaus nicht. Männer wie C. M. v. Weber oder Richard Wagner waren in der Luft der Opernbühne aufgewachsen und spielten mit deren Mechanismus als Kommandeure. Hugo Wolf kam ganz von ungefähr in diese eigentümliche Welt, ohne die Gymnastik der „Routine" zu besitzen — wie fremd musste ihn die Bühne mit ihren Realitäten anmuten, der er in seinem Richard Wagner-Paket ein Paket voll des reinsten Idealismus mitgebracht hatte. Wir dürfen denken: es war ein Glück für ihn, dass er nicht in Salzburg blieb, so gut es für Schubert ein Glück gewesen ist, dass er in Laibach nicht Musikdirektor wurde. So schied er nach kurzer Tätigkeit, wahrscheinlich im Januar 1882, aus dem Amte, aus dem er über kurz oder lang ohnehin gesprungen wäre.

Wien blieb das Zentrum seines Lebens. „Not und Sorge, die Schutzgöttin des deutschen Musikers, falls er nicht etwa Kapellmeister eines Hoftheaters geworden ist," nahm Hugo Wolf wieder an der Hand und führte ihn weiter durch die Strassen Wiens. Seine Bedrängnisse waren gross, und es ist vielleicht mehr die Sparsamkeit des Anspruchslosen, als eine ästhetische Überzeugung gewesen, wenn Hugo Wolf eine Zeit hindurch als Vegetarianer lebte.

Im Juni des Jahres 1882 entstand in dem idyllischen Örtchen Maierling das M a u s f a l l e n s p r ü c h l e i n, die duftigste Blüte aus dem Liederkranz der Jugendzeit. Hier ist der zweiundzwanzigjährige Wolf

---

*) Im Salzburger Volksblatt.

schon ganz der musikalische Realist, als den man ihn später kennen lernte. Mit einer wunderbaren Sichtigkeit gibt uns der Künstler ein leishuschendes Mäuslein anzuschauen; die kurzen Rhythmen, das aus drei Sechszehnteln und zwei Achteln mit einem Vorschlage gebildete Motiv, das leichte Figurenwerk und die Accordsprünge, alles in der hohen Lage schwebend, gleichsam ohne Bass, das schliesst sich zu einem reizenden Charakterstück voll feinen, graziösen Humors zusammen. Das Mausfallensprüchlein ist die erste Gabe des grossen Humoristen Wolf. Voll innigen Gesanges sind dagegen die beiden Wiegenlieder nach Robert Reinick, die im Dezember desselben Jahres entstanden, von denen namentlich das Wiegenlied im Sommer durch seine über die Synkopen-Begleitung sanft hinsingende schöne Melodie ausgezeichnet ist. Eine Nachlass-Komposition ist aus diesem Jahre nicht zu verzeichnen.

Dagegen blieb eine 1882 entstandene poetische Arbeit erhalten, aus der jene Sehnsucht des Künstlers spricht, an der der Lyriker heftiger oder stiller gelitten hat, bis er um mehr als ein Jahrzehnt später das Textbuch zum Corregidor komponierte: die Sehnsucht nach der Bühne, oder besser: nach der komischen Oper. Die Arbeit ist nämlich der Text zu einer komischen Spieloper; ein kleines Manuskript, das ungefähr bis zur Hälfte des zweiten Aktes reicht, und dann abbricht. Das Milieu der Oper ist bezeichnend genug — romanisch. Eine Reihe von Lustspielfiguren tritt auf: Don Antonio, ein reicher Edelmann, Don Alphonso, dessen Bruder (als Chaldäer verkleidet), Gregorio (ein Musiklehrer) Donna Angela u. s. w. Dichterische Dränge werden in der Seele des Musikers laut, doch lässt er den Stift wieder fallen. Die komische Oper blieb nur Fragment.*)

Im Sommer des Jahres 1882 war Wolf mit Felix Mottl und einem anderen Freunde nach Bayreuth gefahren, wo er in „grenzenloser Begeisterung“ den Parsifal hörte.

Im Jahre 1883 wohnte er mit Hermann Bahr und einem Freunde Dr. E. L. in der inneren Stadt, im Trattnerhof, nahe unter dem Dache. Diese Mansardenzeit findet in Hermann Bahr ihren Romancier.

---

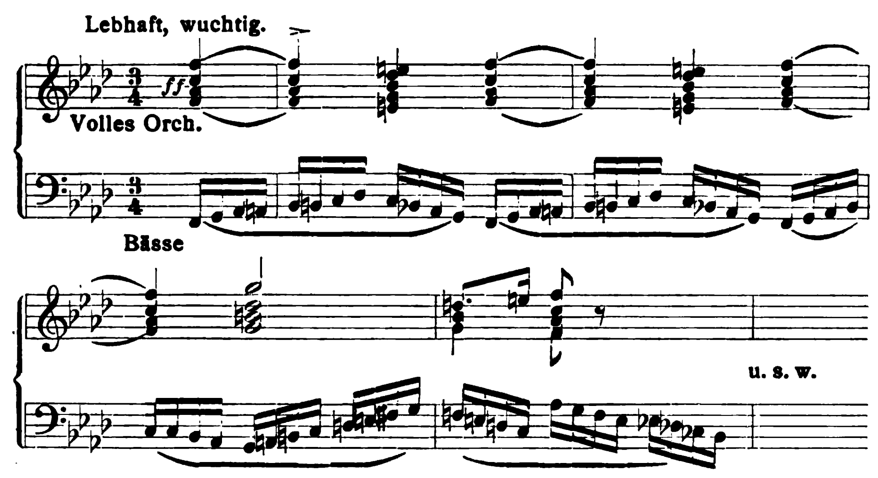
*) Original-Manuskript im Besitze des Hugo-Wolf-Vereins in Wien.

Er schildert:*) Wenige ahnten damals, was er (Wolf) uns bald werden sollte; den meisten galt er als ein Narr. Ich lebte mit meinem Freunde auf eine recht studentische Art, bei Mensuren oder in der Kneipe, fröhlich in die Nacht hinein, bis es graute. Kamen wir endlich doch heim, so war es meistens schon gegen fünf geworden. Schwer vom Trinken und von den heftigen Begeisterungen der Jugend wollten wir uns dann hinlegen. Da öffnete sich die Türe und aus dem anderen Zimmer erschien uns, in einem langen, langen Hemde, Hugo Wolf, eine Kerze und ein Buch in der Hand, sehr bleich, seltsam in dem grauen verschwimmenden Lichte anzusehen, mit rätselhaften, bald skurilen, bald feierlichen Gebärden. Er lachte schrill und verhöhnte uns. Dann trat er in die Mitte und schwang die Kerze und während wir uns auszogen, begann er uns vorzulesen, meistens aus der Penthesilea. Dies aber hatte eine solche Kraft, dass wir schweigend wurden und nicht mehr zu reden wagten; so gross war es, wenn er redete ... Ich habe in meinem Leben niemals mehr so vorlesen hören."

Es ist eine seltsame und geheimnisvolle Wechselbeziehung, die zwischen Hugo Wolf und Heinrich von Kleist wob, zwischen dem Dichter und dem Musiker, eine Wechselbeziehung, die sich noch verstärkt, wenn wir daran denken, dass der Dramatiker Kleist in der Musik „die Wurzel aller übrigen Künste" suchte, und der Lyriker Wolf zeitlebens nach dichterischem Ausdrucke, nach dem Drama verlangte. Man sucht in dem Dämmer dieses Seelenmysteriums nach Gründen; war es der Instinkt einer tragischen Natur, der den Weg zu einer anderen fand? Oder war Kleist nur poëte de prédilection, wie es Claude Tillier, oder Leopardi oder andere waren? Auf diese zweite Frage möchte ich nicht bloss Ja antworten, so wenig ich es auf die Frage nach Lenau und Grabbe ohne weiteres antworten möchte. Dass Wolf gerade von dem Dichter so starke und anhaltende Wirkungen auffing, den Goethe bei dem Vorsatze der aufrichtigsten Teilnahme immer wie einen „von der Natur schön intentionierten, aber von unheilbarer Krankheit ergriffenen Körper" empfand; gerade von dem Dichter, der sich „halbtausend Tage, die Nächte der meisten

*) Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf. Erste Folge. — Wolf stand damals auch mit Gustav Mahler u. Kryczanowski in kollegialem Verkehre.

mit eingerechnet“ über seinem Guiscard quälte, bis er, der Kraftstrotzende, an seiner Kraft verzweifelte und die Handschrift verbrannte; dem Dichter, der so eigentümliche visionäre, somnambule Züge in seine Dramen spielte, und der endlich in ein tragisches Ende stürzte — das scheint doch mehr als poetische Ergriffenheit und geistige Anfrischung gewesen zu sein. Und der Kleist vorlesende Wolf berauschte sich an der Penthesilea, „wohl der wahrsten aber zugleich grausamsten Tragödie, die je einem Dichterhirn entsprungen,“ wie er sie selbst gekennzeichnet hat, während der Kleistbiograph Otto Brahm zwar die Kraft und Pracht der Darstellung, den Zauber der Sprache rühmt, die Penthesilea aber im Allgemeinen für wenig dramatisch, für das subjektivste, lyrischeste Werk des Dichters hält. Gerade jedoch weil sie „nur Stimmung und Leidenschaft“ hat, mag sie sich für die Musik gut gewinnen lassen. Aus einem seligen Befruchtungszustand schuf Wolf im Sommer und Herbst 1883 die symphonische Dichtung Penthesilea, ein Schmerzenskind. Das Werk teilte er in drei Gruppen ab: 1. Aufbruch der Amazonen nach Troja, 2. Der Traum Penthesileas vom Rosenfest (sehr gehalten), 3. Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung. Das Werk steht in f-moll; charakteristisch ist sein erstes Thema:



Im vollem Orchester, dick instrumentirt, setzt das Thema ein, auf welches ein eigenartiger Bläsersatz folgt, der den Aufbruch des

Amazonenheeres anzeigt: je zwei Trompeten, sind an den beiden äussersten Enden des Orchesters postirt, dazu treten mit überraschenden Harmonien 4 Hörner, Becken und Triangel begleiten den Kriegszug.

Penthesilea hat Wolf lange beschäftigt; noch im Sommer 1884 hat er, als er auf Schloss Gstatt zu Besuche war, an der formalen Fassung eines Motives intensiv gearbeitet. Auch eine zweite Kleist-Arbeit, eine Musik zum Prinzen von Homburg entstand in jenem Sommer. Die weiteren Lebensschicksale der Penthesilea aber werden uns noch stark zu interessieren haben.

So lebt Wolf in dieser Zeit. Nicht viele gewaltige, umfangreiche Würfe sind es, die er tut, denn aus den Jahren der Bohême reifen im ganzen zwei Liederhefte heraus,*) die 1887 erschienen. Er ringt auch nicht um hohe Lebensziele: er komponierte, gab Stunden und war arm.

---

*) a) „Sechs Lieder für eine Frauenstimme und Klavier.“ b) „Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.“

V. Kapitel.

Der Kritiker.

Am 27. Januar 1884 wurde in Wien die erste mit „Hugo Wolf“ unterschriebene Musik-Kritik gelesen. Sie erschien in dem Engelschen Salonblatte, einer Zeitung für das high life der Residenz. Vor Hugo Wolf hatte Theodor Helm das Amt geführt, und Freundesvermittelung dürfte den jungen Musiker in die frei gewordene Stelle geschoben haben, die ihm ein wenn auch schmales Brot gab, und die ihm in gewissem Sinne verhängnisvoll wurde.

Dass Wolf gerade auf diesen Platz kam, war eine feine Groteske des Lebens, denn nie hat es Verschiedeneres gegeben als dieses Blatt und seinen Mitarbeiter. Die Titelseite des Blattes ruft seine Firma aus. Man sieht eine Komtesse oder ein feudales Brautpaar im Bilde, Porträts aus Hof-Ateliers. Dann findet man Leitartikel, oder eine Notiz, die den Text „zu unserem heutigen Bilde“ liefert, Rubriken für Gesellschafts- und Theaterchronik, Ball-, Sport-, Bade- und Finanzplaudereien; und mitten in diesen parfümierten Causerieen erscheinen — wie Fremdkörper — die ingrimmig-ernsten oder ingrimmig-lustigen Abhandlungen Hugo Wolfs. Die Kavaliere, die das Wiener Salonblatt im Abonnement bezogen, müssen sich bass gewundert haben, vier Jahrgänge hindurch. Denn so lange lieferte der Sohn des wackeren Lederer-Meisters einem blaublütigen Publikum Lesestoff, so lange hielt der Anbeter Richard Wagners Balletbesuchern und in Meyerbeer ergrauten Opernhabitués die musikalische Sonntagspredigt.

Eine tolle Situation, wie sie nur die Not des Lebens zusammenbrachte. Auch Berlioz, Schumann, Liszt, Bülow führten einst den Merkerstift; aber so gut hatte es Hugo Wolf nicht, wie diese Meister. Er konnte nicht die Tribüne des Journal des Débats oder der „Neuen

Zeitschrift für Musik" besteigen, um mit der Meinung eines halben Erdteiles zu diskutieren. Er hatte nur eine Zeitung für die elegante Welt zur Verfügung, freilich hat sie damals seinen Namen in Wien erst bekannter gemacht, aber heute hat Hugo Wolfs Name die Zeitung historisch gemacht.

Wie sich Kritiker und Publikum vertrugen — wer weiss es? aber es heisst, dass Wolfs Arbeiten in Wien bald „Beachtung" zu finden begannen, was gar nicht auffällig ist, denn sie forderten dazu heraus. Kritik üben heisst Charakter äussern, und da diese Kritiken einen Charakter, wie den Wolfs in aller Schärfe zurückspiegelten, mussten sie eben so viele anziehen, als sie andere abstossen mochten, aber keinen gleichgültig liessen. Sehr populär gehalten, machen sie besonders zu Anfang fast mehr den Eindruck literarischer als streng fachmusikalischer, niemals aber den langweiliger Abhandlungen. Beinahe jede Kritik interessiert, keine ist eine leere Quinte und durch die Originalität seiner Feder hat Wolf die Leser gewiss stärker an den Gegenstand gefesselt, als er es durch doktrinäre Auseinandersetzungen vermocht hätte. Sagt doch schon unser ältester deutscher Kritiker, Johann Mattheson, in seiner Grossen Generalbassschule*) gewichtig: „Man dencke . . ., dass es unmüglich sei, die Music ohne Litteratur empor zu bringen."

Alle Farbentöne des Wolfschen Naturells sind in diesen Kritiken aufgetragen. Sie sind wahrhaftig, kampflustig und schneidig. Immer direkte Rede; alles trifft und sitzt. Die Pulse des Idealismus klopfen in den Worten, ob sie eine zarte Poesie oder stachelige Prosa sind. Der Humor meldet sich bald als grober Kalauer, bald als feiner Witz, Sarkasmus und Ironie lachen grell auf. Manche Kritik ist ganz ins Dramatische zugespitzt und wird zu einer phantastischen Scene.

Wir schlagen zwei Musterkritiken auf: Aus einer erfahren wir Geheimnisse „Aus dem Tagebuch eines Chinesen". Der Verfasser träumt. Er lebt in Peking. Er ist Hoftheater-Intendant geworden. Er will in China reformieren. Nur gute Werke sollen von nun an aufgeführt werden und zwar in möglichster Vollendung.

---

*) „Vorbereitung," Kapitel V. Zweite Auflage, Hamburg 1731.

Zweimal in der Woche soll das Haus geschlossen bleiben, damit der Kapellmeister Zeit zum Probieren habe. Der Zuschauerraum soll umgebaut, das Ballet reduziert, die Claque abgeschafft werden. Und so weiter. Da aber kommt es über den reformierenden Intendanten. Denn die Sorgen, Plackereien, Ärger, Kummer und Enttäuschungen richteten ihn fürchterlich her:

„Diese Gesichtsfarbe schillernd zwischen dem saftigsten Meergrün und dem wohlgefälligsten Schwefelgelb, dieser kahle Schädel, darauf ein dünner schmutzigweisser Haarbüschel wie eine Parlamentärsfahne flatterte, diese hohlen Augen, die herabhängenden Ohren, dieser gekrümmte Rücken — mein Gott! Welch' ein niederträchtiger Anblick! Aber zu diesem würdigen Aussehen gesellte sich, wie ich bald zu meinem Entsetzen wahrnehmen musste, ein analoger Seelenzustand. Wie ich mich entsinne, geschah diese seltsame Umwandlung in und an mir kurze Zeit nach jener denkwürdigen Ansprache, die sozusagen das Programm des grossen Konzertes andeuten sollte, das ich auf dem Posten, wohin man mich berufen, zu dirigieren beabsichtigte ... Was aber war die Folge dieser nützlichen Vorschläge? Zuerst eine Verschwörung, dann eine Revolution ... Der Schweiss troff mir in Strömen von der Stirn. Ich verlangte nach dem Tode ... Da legte ich in meiner Verzweiflung selbst Hand an mich, und eben im Begriff mich zu erwürgen, brachte mich mein gewalttätiges ungeschicktes Hantieren — dem Himmel sei's gedankt — ins wache Bewusstsein zurück ..."

Und das Ganze ist nichts als ein einziges grosses J'accuse.

Die zweite Kritik ist nicht minder köstlich. Es ist Nacht. Vor einer Anschlagsäule steht ein Mann, der im Scheine der Gaslaterne die Konzertanzeigen studiert. Hinter seinem Rücken Wolf. Und er hört, was der Unbekannte mit sich selbst spricht und wie er murmelt:

Bach, Mozart, Haydn, Beethoven — — gut gut. — Das Publikum liebt klassische Musik ... Beethoven, Mozart, Haydn sind ihm eigentlich schon zu gewöhnlich ... Hingegen Bach! Ach Bach! (Hier ahmte er höhnisch die Verzückung des Publikums nach) ach Bach! Ja freilich — das ist Musik! — Alles Granit, Erz! Überall Tiefe, Urwüchsigkeit, Grösse, Hoheit, Genie! (im natürlichen Ton) Meiner Treu! Ich glaube, dass das philharmonische Publikum lieber in die pontinischen Sümpfe hüpfen, als Kompositionen dieses gepriesenen Meisters anhören möchte ... Aber was tut man nicht der Mode zu Liebe! Bach ist beim philharmonischen Publikum zur Fashion geworden ... Robert Fuchs? Aha, wieder eine Serenade? Nein, eine Symphonie. Robert Volkmann? wahrscheinlich eine Symphonie? Nein, eine Serenade. Nächstes Jahr wird's umgekehrt: Symphonie von Volkmann, Serenade von Fuchs. Immerhin. Abwechslung muss sein, und die Philharmoniker verstehen sich darauf, wahrhaftig! — Pen-



HUGO WOLFS ARBEITSZIMMER IN WIEN

thesilea von Goldmark. — Ein herrlicher Vorwurf für musikalische Bearbeitung; aber das Talent des Komponisten reicht nicht aus für die Grösse dieses Stoffes. Ein Makart nur hätte die Penthesilea in Farben, ein Liszt oder Berlioz nur musikalisch sie versinnlichen können. Kein anderer vermag es. — Aber wie? Was ist das? Lese ich richtig? Berlioz? Symphonie phantastique? Nein wirklich? Aber ganz unmöglich — und doch — ganz deutlich — Symphonie phantastique von Hector Berlioz. Nein, die Courage der Philharmoniker hat etwas spartanisches. Sie haben den Mut ihre Abonnenten damit zu schrecken.“

Diesen nächtlichen Monolog hat Wolf in der Nummer vom 1. November 1884 wiedererzählt. Man glaubt, einer bizarren Phantasie wie der E. T. A. Hoffmanns ins Auge zu sehen. Das Ganze ist ein Spass, hinter dem bitterer Ernst lauert: eine Persiflage des Wiener Konzertlebens; und jedes Wort trifft den Nagel auf den Kopf.

Die meisten Arbeiten sind polemisch, niemals aber bloss negierend. In der Tat: es gab in seinen Jahren viel zu polemisieren, und Hugo Wolf ist niemals ein Milch- und Wasserkritiker gewesen. Das Ding beim rechten Namen zu nennen und mit lautem Hallali hinter einer Kunstwidrigkeit her zu jagen, das war so recht nach seinem Geschmack. Ja, es scheint, dass er sich auch nicht erst angestrengt hat, jemanden nicht zu verletzen, wenn es die Sache so verlangte. Auf dem Boden einer Weltstadt war dies möglich, wenn es auch nicht ohne Folgen blieb; in einer Provinzstadt wäre es indessen nicht vier Jahre, sondern kaum vier Wochen denkbar gewesen, und Hugo Wolf hätte sich unmöglich gemacht, wenn er nicht davongelaufen, oder an dem ewigen Rücksichtnehmen- und Spitzenabschleifenmüssen „zu Grunde gegangen“ wäre, denn er war eine Natur, die mit der Wahrheit bis auf den letzten Rest herausging, ein Fanatiker der Überzeugung, rücksichtslos gegen alle, aber auch gegen sich selbst — wie's einem Kritiker eben nicht übel steht.

Freilich ist er ganz im Anfange noch etwas sanfter, „kein Wolf — ein zahmes Tier“ und es ist, als ob er nach den ersten heftigen Reden über den Klang der eigenen Stimme erschrocken wäre — oder hatte man ihm von „wohlmeinender Seite“ die „Mässigung“ nahegelegt? — kurz, am Schlusse des ersten Semesters nimmt er von seinen Lesern förmlich Abschied, und glaubt sich rechtfertigen zu müssen. Wem die Kritiken zu scharf erschienen, der möge bedenken, „dass jedem Menschen, der für Recht und Wahrheit einsteht und gegen die

Lüge zu Felde zieht, dabei sozusagen warm ums Herz wird. Man ist dann nicht sehr wählerisch mit Worten. Wahrheit ist nicht die Sprache der Höflichkeit, diese ist die Sprache der Diplomaten ... Schön schreiben war allerdings nicht meine Sache. Wer je viel auf die Form hält, verliert nur zu häufig den Inhalt aus den Augen. Wenn sich Form und Inhalt decken, ist's freilich am besten. Dies anzustreben soll auch mein stetes Bemühen sein, wenn ich in der nächsten Saison dem geneigten Leser mich wiederum in Erinnerung bringen werde."

Die Ziele nun, die sich der junge, 24jährige Recensent gesetzt hat, sind ganz modern, und es dauert nicht lange, so ist er aus einem Zeitungskritiker ein Zukunftskritiker geworden. Wolf ist so sehr modern, dass wir heute über seine Reife, Klarheit und Hellsichtigkeit nicht minder erstaunen, als über seinen Mut. Was wir im 20. Jahrhundert stolz als unsere Errungenschaften betrachten, das alles fand in Hugo Wolf schon vor 20 Jahren seinen eifrigsten Fürsprech.

Ich rede nicht davon, wie er noch seine ganze Suada aufbieten musste, um durchzusetzen, dass der Eintritt in den Zuschauerraum des Hofoperntheaters während der Ouvertüre oder während eines Aktes nicht mehr gestattet werde. Hier kämpft er nicht so sehr für neue Sitten als gegen alte Unsitten. Aber er ist der Herold eines feineren modernen Empfindens, wenn er für das Recht der komischen Oper eintritt und für ein intimes Kunstwerk auch den intimen Raum verlangt. Dieser Gedanke ist sein besonderer Liebling, und er spricht ihn am Anfang, wie am Ende seiner kritischen Tätigkeit mit gleicher Überzeugung aus:

„Mit dem Dialog, dem kleinen Orchester soll auch ein diesem Deminutiv entsprechender Bühnenraum Hand in Hand gehen.

Leider gibt es in Wien keine opéra comique und da bleibt wohl nichts übrig, als dies reizende Genre in unserem Opernhause zu kultivieren, welches sich in seinem Verhältnis zur Spieloper eine Art Hundsgrotte im umgekehrten Sinne nennen möchte, dem vor einigen Tagen auch der ‚Hund des Gärtners' zum Opfer gefallen. In einem kleinen Raume würde dieses Opusculum seine Wirkung auf das Publikum gewiss nicht verfehlt haben; im Opernhause huschte es wie ein Schatten spurlos an dem Zuhörer vorüber."

So Zutreffendes schrieb Wolf am 24. Februar 1884 über Grisars komische Oper „Der Hund des Gärtners". Und am 20. März 1887 nimmt er sich ebenso des Waffenschmiedes von Lortzing an:

„Das Hauptübel, an dem die komische Oper bei uns krankt, ist das grosse Opernhaus. Es ist, als ob man ein niedliches Bildchen in einen pomphaft

ellenlangen Rahmen geben wollte. Und dieses lächerliche Schauspiel wiederholt sich, so oft eine komische Oper gegeben wird; aber die wenigsten haben die Empfindung für das Groteske, ja Unerquickliche solcher Inkongruenzen. Dass unter derartigen Missverhältnissen die heitere Muse Lortzings am schlechtesten wegkommt, ist nicht zu leugnen und man weiss wahrlich nicht, ob es dem Waffenschmied nicht besser bekommen hätte, weitere vierzehn Jahre im Archive zu feiern, bis wohin die komische Oper vielleicht doch gebaut sein wird, als seine kleine Stimme im grossen Hause zu ruinieren ... Als ich vor sechs Jahren die komische Oper in Salzburg einstudiert hatte, gefiel sie mir trotz der mangelhaften Besetzung und des scheusslichen Orchesters weit besser als heute in unserem berühmten Hofoperntheater, mit seinem berühmten Orchester, seinen berühmten Sängern, seinen berühmten Balleteusen und seinen nicht minder berühmten Fauteuils und das aus dem einfachen Grunde, weil die kleine Bühne als der richtige Resonanzkasten für dieses Werkchen, alle Töne und Nuancen getreulich widerhallte, welche der Komponist darin angeschlagen.

Und mit denselben modernen Augen wie in den Opern- sieht Wolf in den Konzertsaal, und ein echter, subtil empfindender Künstler tadelt er sans gêne die „Ungereimtheit“, dass Kammermusikgesellschaften Streichquartette im grossen Musikvereinssaal, vor Tausenden aufführen, ein Unfug, der damals nicht allzu vielen Kritikern aufgefallen sein dürfte.

Mit Vergnügen lesen wir Zeitgenossen der „Bunten Bühne“, wenn Wolf für das Heimatrecht der heiteren Kunst im Konzertsaale eintritt. Dass auch ein hübsches Suppésches Stück bei Bösendorfer gesungen werde, findet er gar nicht deplaziert. Im Gegenteile:

„Ist es eine Schande unterhaltende Musik zu schreiben? Das fehlte gerade, die zu allem möglichen Unfug missbrauchten Kunsttempel auch noch zur Pflegestätte für ausschliesslich langweilige Musik zu machen ... Warum nicht gar! Anregende Musik soll überall eine schützende Stätte finden, welchem Genre sie auch immer angehören möge ...“

Und auch das Thema „Musik und Applaus“ war Wolf schon vor 20 Jahren geläufig; ja es wäre geradezu auffällig, wenn es einem so nervenfeinen Musiker wie ihm entgangen wäre. Einmal muss ihm von robusten Fäusten eine Beethovenstimmung eingeschlagen worden sein; da machte er sich nächsten Sonntag sogleich daran, den Leuten das Verhältnis von Musik und Applaus auseinander zu setzen. Und wie Peitschenhiebe klatschen die Worte nieder: „Applaudiere man immerhin, aber nur dort, wo gewissermassen das Kunstwerk selbst den Applaus herausfordert: bei rauschenden Schlüssen, bei Ton-

stücken heitern, festlichen, kriegerischen, heroischen Charakters." Aber nach einem Stück wie Beethovens Coriolan-Ouvertüre? „Noch starrt das Auge trunken vor sich hin, wie in einen Zauberspiegel, darin der riesenhafte Schatten Coriolans langsam dem Blicke entschwebt, noch rieselt die Träne, zuckt das Herz, stockt der Atem, fesselt ein Starrkrampf alle Glieder — und kaum dass der letzte Ton verklungen, seid ihr auch schon munter und vergnügt und rumort und kritisiert und klatscht und — o ihr habt in keinen Zauberspiegel geblickt, ihr habt nichts gesehen, nichts gehört, nichts gefühlt, nichts verstanden; nichts, nichts, gar nichts." Das ist eine Sprache, wie man sie im leichtlebigen fidelen Wien mit seinem Einschlag romanischer Musiksitten oder besser -unsitten gewiss nicht oft gehört haben wird. Geisselhiebe statt der gewohnten Schmeicheleien; der Zorn eines Dichters wird laut, aber jedes Wort eine Wahrheit. Indess die Leute sollten noch mehr zu hören bekommen. Bisher sahen wir Wolf nur auf allgemeine Ziele losgehen. Nun hatte er auch besondere Wiener Ziele zu erreichen, und das gab ihm Arbeit in Hülle und Fülle.

Ein so moderner Mensch wie er musste jeden Augenblick mit der Rückständigkeit des Wiener Musiklebens zusammenkrachen. Es war eine Zeit, in der man ein Werk wie Tristan und Isolde, aus dem wir heute die moderne Harmonik studieren, öffentlich noch als Krankheitserscheinung erklärte, und in der Liszts und Berlioz' Schöpfungen von akademischen Köpfen als mehr oder minder krause Kuriositäten befunden wurden, in der überhaupt so manches, was uns heute teuer und heilig ist, in reizvollen, hübschen Feuilletons heruntergezogen wurde. Um Liszts Mephisto-Walzer hat man im Jahre 1886 im grossen Musikvereinssaale noch eine förmliche Schlacht geschlagen und ein fescher Walzer von Strauss war — wie Hugo Wolf einmal sagt — den Wienern lieber als die Damnation de Faust. Man stand zwischen alt und neu, und Wolfs Temperament bäumte sich auf, wenn er sah, dass das neue Meistertum auf den grossen Unverstand stiess, oder wenn er sah, dass man einem veralteten Geschmack feige Konzessionen machte. Er hasste den falschen Konservativismus, der gegen alles raisonnierte, was nicht nach der alten Kleiderordnung komponiert war, und legte denn los:

„Seid ihr nicht Lasttiere, einen Tag um den andern in dumpfer Betäubung eurem Berufe nachgehend, von der Gunst oder Ungunst der Verhältnisse entweder gehätschelt, gehoben, getreten, gestossen, geknechtet ... Kennt ihr eine andere Ordnung, als die Polizeiordnung? ... Aber der Kometenlauf des Genies lässt sich nicht in hergebrachte Bahnen lenken. Er schafft die Ordnung und erhebt seinen Willen zum Gesetz."

Und in dem Monolog, den wir oben hörten, spricht Wolf ein sehr triftiges Wort aus, handelte es sich ihm doch darum, eines der besten Konzertorchester der Welt, wenn nicht das beste, die Wiener Philharmoniker, dem Fortschritte dienstbar zu machen und sie aus aristokratischer Zurückhaltung herauszutreiben:

„Diese Gesellschaft hat keine Konkurrenz zu befürchten, da sie in ihrer Art einzig dasteht. Die Orchestergesellschaft des Herrn Kretschmann kann man neben der der Philharmoniker kaum in Betracht ziehen . . . Was also hindert die Philharmoniker in der Wahl ihrer Programme künstlerischer zu verfahren, als es bisher geschehen ist? Gibt es stichfeste Gründe, die für ihr unkünstlerisches Gebaren sprechen? Ich glaube nicht. Hätte ich ein entscheidendes Wort bei der Zusammenstellung ihres Programmes mitzureden, so würde ich sagen: wir führen in jedem Konzert ein Stück von Liszt oder Berlioz auf, denn dies sind zwei Meister, deren Grösse und Bedeutung das Publikum noch lange nicht erfasst hat. Wird sich das Publikum auch anfangs dagegen sträuben, was geniert das uns? Mit der Zeit wird es sich ändern. Seine bisherige Zerstreutheit diesen Meistern gegenüber wird in Aufmerksamkeit, seine Frivolität in Andacht, seine Verwunderung allmählich in Verständnis, sein kühles Verhalten in Bewunderung, hernach Verehrung, Liebe, Begeisterung übergehen und man wird euch preisen, durch eure Beharrlichkeit das erreicht zu haben, wozu ihr berufen seid: Allem, was einen Fortschritt in der Kunst bezeichnet, was als wahrhaft neu, gehaltvoll und bahnbrechend sich ankündigt, was sich über das Gemeine, Mittelmässige erhebt und dem Höchsten zustrebt, euer tönendes Organ zu leihen, vor keiner Schwierigkeit zurückzuschrecken und bis auf den letzten Mann auszuharren, wenn es gilt, eine gute Sache zu fördern."

Das sind Kern- und Kraftworte, die, von einer andern Tribüne als der des Salonblattes aus gesprochen, wahrscheinlich ihren Erfolg augenblicklich gehabt hätten, die aber gleichwohl Sensation gemacht haben werden. Aber Wolf lässt nicht nach. Im März des Jahres 1885 kommt er auf dieselbe Angelegenheit zurück; er rempelt die Konzertgesellschaft von neuem an und diesmal sehen wir seine Polemik zu einem gewaltigen Crescendo anschwellen:

„Gade, Dvořák, Molique und aus Barmherzigkeit — welch riesenhafte Anstrengung — eine Symphonie von Mozart. Bravo, Herr Kapellmeister. Sie

zeigen Geschmack, guten Willen, Fleiss, Hingebung, Ernst, Ausdauer und eine grosse Portion Ehrgeiz! Wohin soll das führen? Sie werden sich um Gotteswillen doch nicht zu der schwindelnden Höhe versteigen wollen, Haydnsche Kindersymphonieen aufzuführen? Fürchten Sie die Mühen dieser Arbeit, die schlaflosen Nächte, die blutigen Schweisstropfen! ... Nein, Herr Kapellmeister, Sie müssen sich schonen, pflegen, Sie bedürfen der Ruhe ... Beglücken Sie uns auch fernerhin mit Dvořákschen Rhapsodieen, Gadeschen Ouvertüren Moliqueschen Violoncellkonzerten. Wozu als Schlussnummer eine Mozartsche Symphonie? und noch gar die wunderherrliche in Es-dur! Dies Stück ist zu kompliziert ... und Sie richten sich (durch Proben) zu Grunde und die Aussicht im philharmonischen Konzert unter Ihrer Leitung Czernys „Schule der Geläufigkeit", deren Instrumentierung Herr B. aus Gefälligkeit übernehmen dürfte, einmal noch zu hören, würde uns dann für immer benommen werden."

Solche kritische Batterieen — jeder Satz ein Vierundzwanzigpfünder — feuert er auf die wackeren Philharmoniker und ihren weltberühmten Dirigenten ab. Aber niemand war ihm gross genug, als dass er ihn um einer guten Sache willen nicht angegriffen hätte, mochte es sein wie immer. Und hat er Publikum, die Musiker, den Dirigenten nicht geschont, so schont er auch die Kritiker des konservativen Lagers nicht, und nach der siegreichen Aufführung der Berliozschen Fantastique, im April 1885 schiesst er mit zornigem Feldgeschrei contre les philistins los:

„Die Philharmoniker mögen den Beifall der Jugend nicht verschmähen, die vom Stehparterre und den Galerieen aus ihre vorzüglichste Leistung nicht minder als das grossartige Werk freudigst begrüsste. Was es noch Grosses gegolten, immer ging die Jugend bahnbrechend voran. Lassen wir uns nicht irre machen durch den Geifer und das unredliche Verfahren unserer kritischen Gegner. Wir haben den Schild der Wahrheit, uns zu decken, wir führen das Schwert der Begeisterung, unsere Gegner zu verwunden, und Krieg den Philistern,*) Krieg den Kritikern sei fortan die Losung!"

Alles das ist, wenn wir noch einmal zurücksehen, gewiss produktive Kritik, denn sie negiert nicht bloss, sie sucht das Leben zu bereichern. Es ist freilich auch „starke" Kritik, denn sie ist empfunden, nicht bloss „geschrieben". Es ist reine, will sagen lautere Kritik, denn den korrupten Gedankengang der Lobdumirski-Lobichdirski-Recensenten kennt Wolf nicht: Die Wahrheit sagen müssen ist ihm so sehr Selbstverständlichkeit als sie ertragen können.

---

*) Offenbar eine Anspielung auf Eichendorffs gleichnamiges dramatisches Märchen.

Das also die Prinzipien, nach denen Wolf zu Werke ging; und nun — wie verhielt er sich zu den Kunstwerken, und wie zu den Künstlern? Viele interessante Gestalten sind es, über die er interessante Worte schrieb; allein nicht das ganze Register der Erscheinungen soll hier durchgegangen, vielmehr nur auf die grössten und die grossen Namen der Finger gelegt sein. Über Richard Wagner hörten wir Wolf schon des Ausführlicheren sprechen, und es braucht nicht wiederholt zu werden, was im 3. Kapitel erzählt wurde. Neu und richtig dürften aber die Worte sein, die er zur Melodie Johannes Brahms, des Gegenkönigs Richard Wagners, fand.

Wagner und Brahms — diese beiden Pole des Wiener Kunstlebens der letzten 30 Jahre — tauchen da auf, und mit den Namen eine Zeit, die um neue musikalische Werte rang. Die Linie der heftigen Bewegung, die durch die Stadt lief, haben wir im allgemeinen ververfolgt, hier wollen wir einen Blick auf das besondere Milieu werfen, in das Hugo Wolf eingetreten war, und aus dem heraus er die Welt sah. Dieses Milieu bildete der Richard-Wagner-Verein, der sich 1873 konstituiert hatte, und der das Zentrum des Radikalen wurde.*) Genau 10 Jahre nach den drei grossen Eröffnungsschlachten, die Wagner in Wien geschlagen hatte, organisierte sich seine Partei, sie war die Bergpartei überhaupt und schützte Alles, was zu schützen war. Ein Verkannter wie Anton Bruckner fand in ihr die „Streitgenossin“ in dem grossen Prozess, den die Genies allemal gegen das Philisterium gewinnen müssen.

Warum nun gerade Johannes Brahms der Prozessgegner Wagners und seiner Partei wurde, hat Gründe, die mehr in dem besonderen Naturell von Personen, als in der Natur der Dinge liegen. Denn Wagner ist eine kulturelle, Brahms eine musikalische Erscheinung.

Freilich war Wien das Vaterland der formalen Tonkunst. Die Stadt war mit Haydn, Mozart, Beethoven, und ihrem Romantiker Schubert einst persönlich bekannt, und selbst Strauss und Lanner, die Tanzmeister Wiens, die Klassiker des Dreivierteltaktes, sind im

*) Gegründet wurde der Verein schon im November 1872. Den Aufruf hatten gezeichnet: Herbeck, Dr. Standhartner, Dessoff, Goldmark, Hellmesberger, Lewinsky, Schönaich u. A. m. Unter den drei Schriftführern des ersten Vereinsjahres ist Felix Mottl zu nennen.

Grunde formale Musiker gewesen. Ein Geist, wie der Richard Wagners, schien dem älteren Wien Traditionen und Besitztümer zu zerstören, ein Geist wie der Johannes Brahms' mochte sie zu erhalten scheinen. Aber nicht das alleine gab den Ausschlag.

Als der Hamburger Meister 1869 zum zweitenmale an die schöne blaue Donau gekommen war, um sie nicht mehr zu verlassen — vielleicht bedurfte er der Sinnenfreudigkeit des Wiener Lebens wie einer Ergänzung seines Ichs — setzte sich um ihn eine literarische Gemeinde zusammen, die weniger mit seinem innersten Anstreben sympathisierte, als sie in ihm einen Hüter der guten Traditionen und einen Überwinder der Häretiker erwartete. Brahms hatte Unglück mit seinen Freunden. Sie stachen mit spitzen Federn nach dem Riesen Wagner, der nicht ein „Kunstwerk für Recensenten", sondern ein Kunstwerk für die Nation geschaffen hatte; so machten sie sich zahllosen Leuten unlieb, und da sie mit denselben Federn Hymnen auf Brahms schrieben, verdächtigten die Anwälte den Klienten. Sie verschärften die Gegensätze, die sie überwinden wollten und es hat sich nicht ohne Ironie so gefügt: die Anführer bekämpften Wagner, im Grunde, weil er ein echt deutscher Künstler war und huldigten Brahms, trotzdem er ein deutscher Künstler war, ein Enthusiasmus, der sich beim Gähnen ertappte.

Wie Brahms selber zu alle dem stand, ist jetzt genauer bekannt geworden: er verehrte Wagner und soll Anton Bruckner, seinen unfreiwilligen Antipoden, den ersten Symphoniker der Gegenwart genannt haben.*)

Genug; der junge Wolf atmete die Luft dieses Milieus, und wuchs nicht als Freund Johannes Brahm's auf. Er war ein Temperament und lebte in einer gereizten Zeit. Aber es ist eine fable convenue,

*) Siehe Köstlins „Geschichte der Musik im Umriss". Seite 535. — Brahms schrieb 1888 an J. V. Widmann (Erinnerungen, Seite 83): „Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Grosses, wie die Wagnerschen Werke, damit Sie ... und alle Welt hinpilgerten, und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten." Dagegen E. Heckel (Briefe Richard Wagners, Seite 101) „Ich behielt . . . die Überzeugung, dass Brahms es nicht ungern sah, wenn ihn Gegner Wagners als Antagonisten des Bayreuther Meisters ausspielten."



HUGO WOLFS ARBEITSZIMMER IN WIEN

zu glauben, dass er ein simpler Parteiläufer gewesen sei und sämtliche Brahmssche Partituren mit einer Handbewegung abgetan habe; er hätte kein Musiker sein müssen. Keinem Führer folgte Wolf so unbedingt wie seiner Natur, und keine Partei, kein Milieu hätte ihn unfrei machen können. Wo er eine verwandte Sprache klingen hörte, einen warmen Hauch nur aufsteigen fühlte, war sein Künstlerherz wundersam berührt und er gab dem Hamburger Meister offen die Hand. Namentlich gilt es von den kleineren Tonformen Brahms; vor den grösseren symphonischen Arbeiten stand er freilich fröstelnd und fremd — indess er sagt darüber selbst manch aufschlussreiches Wort, und wir finden eines in seiner Besprechung des F-dur-Quintettes op. 88, datiert vom 23. März 1884:

„Wir gelangten mit Erklingen des ersten Satzes in eine entzückend freie sonnige Aue, worin sich's an der Hand des kundigen Komponisten gar herrlich erging. Was wir von Brahms in der letzteren Zeit seines Produzierens gehört, hat uns ziemlich kalt gelassen, vieles davon geradezu abgestossen, so namentlich seine Symphonieen, die von gewissen Kritikern in einer Art verhimmelt werden, dass man ihren schlechten Geschmack, ihre Blindheit bedauern müsste, wüsste man nicht, dass zumeist „Persönlichkeit" die Brille ist, durch die ein Kunstwerk geschaut und danach beurteilt wird ... Hier schwelgt die Phantasie des Komponisten mir in pittoresken Bildern; die frostigen Novembernebel, die sonst über seine Kompositionen sich lagern und jedem warmen Herzenslaut, noch ehe er erklingen kann, den Atem benehmen — hier entdecken wir keine Spur davon; alles ist sonnig, bald heller, bald dämmeriger; ein zauberhaftes Smaragdgrün giesst sich über dieses märchenhafte Frühlingsbild aus; alles grünt und knospet, ja, man hört förmlich das Gras wachsen, — die Natur so geheimnisvoll, so feierlich still, so selig verklärt, — — — der Komponist konnte sich nur mit Gewalt durch raschen Entschluss diesem Zauber entziehen, so sehr hielt ihn die Muse im Banne. Im zweiten Satz senken sich die Schatten tiefer herunter. Der Abend und allmählich die Nacht hüllen die phantastischen Gebilde des wunderlichen Webens aus dem ersten Satze ein. Tiefes Sinnen und Schweigen. Ein lebhaft bewegtes Bild durchschwirrt die tiefe Einsamkeit. Es ist, als ob Glühwürmer ihren Reigen tanzten, so blitzt und funkelt es in den hastigen Figuren der Instrumente. Aber das Bild verschwindet. Die vorige Stille tritt ein, um wiederum durch ein ähnliches Motiv unterbrochen zu werden. In seltsamen Harmonieen, die zwischen Traum und Wachen modulieren, verhallt dieses mysteriöse Tongebilde ..."

Selten wird ein Kritiker für das Allegro und das Grave ed appassionato dieses Quintettes so poesievolle Worte gefunden haben, wie Hugo Wolf, der das Ganze für „ein herrliches Seitenstück zu dem

reizenden Sextett in G-dur" hält, obwohl er sich an der kontrapunktischen Trockenheit des letzten Satzes weniger entzündet hatte. Selten wird namentlich ein süddeutscher Kritiker so innerlich warme Worte für den norddeutschen Künstler gefunden haben. Wolf ist also kein „Anti-Brahmsianer" schlechtweg, um diese krause Wortbildung zu gebrauchen, die Gegensätze beider Männer sind typisch, sie sind Gegensätze des Naturells oder besser: Gegensätze des Stammes, und Menschen, die die Heimat in ihrem Blute tragen, können darüber schwer hinaus, denn „Blut ist dicker als Wasser". Brahms, der „Niedersachse von der Wasserkante", stellt den „nördlichsten", Hugo Wolf, der Untersteirer, den „südlichsten" deutschen Musiker dar, wenn man etwa vom alten Jacobus Gallus (Hanl) aus Krain und von Felix Weingartner aus Zara absieht; so bezeichnen Brahms und Wolf die Grenzen des deutschen Vaterlandes, die so weit gezogen sind, dass sich die Hamburger Vierländerin und der steinsteirische Älpler nur durch die Zeichensprache verständigen können. In der Tat muss sich ein Österreicher gemeinhin die verborgenen, man möchte fast sagen verkrochenen Schönheiten Brahmsscher Sätze erst mühselig erobern. Nüchtern sind die Farben dieser Kunst etwa gegen den schimmernden Goldbrokat der Brucknerschen Orchestersätze gehalten — ein C-dur-Accord, von Brahms instrumentiert, klingt wohl ganz anders als derselbe Accord, von Bruckner instrumentiert — und das kühle Melos Brahms', durch die Harmonik bloss hindurchschimmernd, ist uns fürs erste fremd, wenn wir gleichwohl sein artistisches Vermögen, seine Satzbaukunst in Werken, wie den Haydn-Variationen, durchaus bewundern. Die Wurzeln dieser Gegensätze ruhen vielleicht tiefer, als es den Anschein hat. Die einfache Innigkeit des protestantischen Gottesdienstes mit seinem schlichten Gemeindechoral ist einem anderen Volke angepasst, als die des katholischen mit seinem sinnenfreudigen Glanz — der in Italien manchmal ins Theatralische hinüberläuft — seinen feierlich-brausenden Hochämtern und seinem romantischen Marienkultus. Jener Glaube ist einem Volk der Begriffe, das „weniger auf Mystik als auf Sittenlehre dringt", dieser einem Volk von Künstlern, das mehr anschauen als begreifen will, eigentümlich, wie das schon Friedrich Schiller deutlich gesehen hat.*)

*) Vgl. Schillers „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande". Erstes Buch, zweiter Abschnitt.

Die Gegnerschaft eines Menschen wie Hugo Wolf gegen Joh. Brahms ist denn auch nicht eine des bösen Willens, sondern des starken Blutes: Der eine, bei den katholischen Benediktinern erzogen, ist der Komponist der „Christnacht“, der Sänger der schwärmerischen spanischen Marien-Lieder; der andere, als Protestant aufgewachsen, ist der Schöpfer des deutschen Requiems, der Choralvorspiele, der Sänger der „Vier ernsten Gesänge“.

Und als Musiker angesehen, greift Brahms auf die herbe Harmonik alter Meister*) zurück, Wolf greift in den Prunk und Glanz der Harmonik moderner Meister; es sind eigentümliche Stimmungsschleier, die Brahms gewoben hat, und Wolf — wie er sich dazu verhielt, darüber hat er einmal ein sehr schönes klares Wort im Gespräche mit Friedrich Eckstein gesagt: Er spielte eben das B-dur-Finale des ersten Lohengrin-Aktes aus der Partitur mit höchstem Schwung, als er plötzlich abbrach und sich zurücklehnend wie aus tiefer Seligkeit heraus flüsterte: „Ja, es ist nicht anders. Die wahre Grösse eines Komponisten wird man immer nur daran erkennen, ob er jubeln kann. Wagner kann jubeln, Brahms nicht.“

Und es ist bezeichnend, dass Anton Bruckner einen ganz ähnlichen Gedanken, unabhängig von Wolf, ausgesprochen und ihn so formuliert hat: „Wer sich durch Musik beruhigen will, der wird der Musik von Brahms anhängen; wer dagegen von der Musik gepackt werden will, der kann von jener nicht hefriedigt werden.“ **)

Was sagte uns mehr?

So schätzte Wolf — vielleicht ohne es zu wissen — Johannes Brahms mit den Massen seiner Natur, mit der Gerechtigkeit des Gemütes ab. Er bekannte es gern, wenn sich sein Herz in der Frühlingswärme eines Werkes auftat, so wie es ihn selber zu erbittern schien, wenn sich sein Herz vor einer „jubellosen“ Musik verschloss.

Freilich, auch sein Kunstverstand stiess gegen manches Hindernis,

---

*) Siehe etwa die e-moll-Symphonie; das Hauptthema des ersten Satzes hat hypophrygische, das des zweiten Satzes phrygische Färbung.

**) Erinnerungen an Anton Bruckner. Von Franz Marschner. Ost.-ung. Revue. 30. Bd. I. Heft. Offenbar, fügt der Verfasser hinzu, dachte Bruckner bei solch' packender Musik zunächst an die seiner, der neuen Richtung.

und wo er in Brahmsschen Liedern an sprachwidrig deklamierte Stellen geriet, blieb er wie vor einem Gitter stehen. Er skandierte oft die Verse des Vergeblichen Ständchens, und dass die Melodik den Accent der Sprache verbog, schien ihm, dem feinfingerigen Übertrager, dem Anbeter des Dichterwortes, ein Anzeichen unwahrer Kunst. Und doch, wo er eine Perle fand, pries er ihren Glanz. Brahms' „tiefempfundenes und durchwegs stimmungsvolles" Lied „Von ewiger Liebe" nennt er einfach „herrlich" und rechnet es — in einer Kritik vom 3. April 1887 — zum Besten, „was Brahms geschrieben".

Die Summe seines Urteiles zieht Wolf in einer Kritik der F-dur-Symphonie und sie wirft das letzte Licht auf einen letzten Gegensatz. „Wer darf Wagner leugnen?" ist der Grundgedanke dieses am 30. November 1884 erschienenen Berichtes: „Als Symphonie des Dr. Johannes Brahms ist sie zum Teil ein tüchtiges, verdienstliches Werk; als solche eines Beethoven No. 2*) ist sie ganz und gar missraten, weil man von einem Beethoven No. 2 alles das verlangen muss, was einem Dr. Johannes Brahms fehlt: Originalität. Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelsohns . . . Er ist ein tüchtiger Musiker, der sich auf seinen Kontrapunkt versteht, dem zuweilen gute, mitunter vortreffliche, zuweilen schlechte, hie und da schon bekannte und häufig gar keine Einfälle kommen . . . Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, die Führer der revolutionären Musikbewegung nach Beethoven (in welcher Periode Schumann ja selbst einen Messias erhofft und sogar in — Brahms) sind an unserem Symphoniker spurlos vorübergegangen; er war oder stellte sich blind, als der erstaunten Menschheit die Augen vor dem strahlenden Genie Wagners auf- und übergingen, als Wagner, gleich Napoleon, von den Wogen der Revolution getragen, dieselben durch sein Machtgebot in neue Bahnen lenkte . . . Wie man anno dazumal Menuett getanzt, resp. Symphonieen geschrieben, schreibt auch Herr Brahms Symphonieen, mag derweilen vorgefallen sein, was will. Er kommt wie ein abgeschiedener Geist wieder in die Heimat zurück, wackelt die schwankende Treppe hinauf, dreht mit vieler Mühe den verrosteten

*) Anspielung auf ein bekanntes Wort von Hans von Bülow, der diese Symphonie gerade damals in Wien an der Spitze des Meininger Orchesters aufführte.

Schlüssel um ... und sieht mit abwesendem Blick die Spinnweben ihren luftigen Bau betreiben und den Epheu zum trüben Fenster hereinstarren ...“

Ein bisschen stark gesalzen; aber ein Körnchen Wahrheit ist dabei. Ob Hugo Wolf, wenn er länger gelebt hätte, anders über Brahms hätte gedacht, als wir sahen —? Kaum; in der Hauptsache gewiss nicht. Noch in dem Briefe, den er am 21. Mai 1890 an Kauffmann richtete, steht er fest auf dem alten Standpunkt: „Brahms Schaffen ist die Melancholie des Unvermögens.“

Er hatte nun einmal die „Antipathie“, sie war ihm als Gesinnung heilig, und so sehr, dass er für sie ein Stück Lebensglück in Scherben schlagen liess. Und doch ist diese Gegnerschaft nichts anderes als jene traditionelle Musikerfeindschaft, die, wie die Geschichte unserer Kunst angibt, zwischen Grossen gar nicht ungewöhnlich ist. Genie isoliert. In diesem Falle jedoch gewann das „Feindschafts-Verhältnis“ eine für Wolf gewissermassen nachteilige Färbung, weil nicht Meister gegen Meister, Monarch gegen Monarch, sondern der junge namenlose Musiker, der nichts veröffentlicht hatte, als Kritiken, gegen den auf der Höhe des Lebens haltenden berühmt gewordenen Künstler stand. Wolf konnte in die Wagschale seines Urteiles nicht das Pfund eines grossen Namens werfen, denn seine Meisterschaftsjahre sollten erst beginnen, als seine ersten Hefte erschienen waren; und als er an den Werken seines Lebens schuf, hatte er die Feder des Journalisten schon aus der Hand gelegt.

Ob Brahms es Hugo Wolf nachgetragen hat? Nur mit einem Achselzucken lässt sich bei der Verschiedenheit der Nachrichten vorläufig darauf antworten. Gekannt hat er die Aufsätze im Wiener Salonblatt ganz genau.*)

Vielleicht aber war das Kollegium empfindlicher als der Papst,

---

*) Während eines Lunch bei der Kammersängerin Frau Rosa Papier-Paumgartner erhob sich Brahms mit einem Male und meinte, sein Weggehen scherzhaft motivierend: „Es ist Sonntag; und ich muss mir noch das Salonblatt kaufen, sehen, was Herr Wolf wieder über mich geschrieben hat.“ — Ein Augenzeuge sah Brahms übrigens herzhaft applaudieren, als Wolfs „Feuerreiter“ und „Elfenlied“ 1894 im Gesellschaftskonzert (Musikvereinssaal) aufgeführt wurden. Siehe auch den oben, im 2. Kapitel mitgeteilten Ausspruch Brahms' über Wolf.

und vielleicht sühnte es auch ohne Autorisation Ehrfurchtverletzungen im eigenen Wirkungskreise?

Wenigstens die Stimmung oder Verstimmung jener Kreise spiegelt ungefähr ein briefliches Zeugnis zurück, das aus der Feder Hansens von Bülow stammt, eine private Gegenkritik, die besser in das Innere des „feindlichen Hauses" blicken lässt, als es öffentliche Urteile vermöchten.

Als Bülow Ende November 1884 mit dem Meiningenschen Symphonie-Orchester in Wien auftrat, begrüsste Wolf den genialen Dirigenten in einem enthusiastischen Aufsatz. „Ihr habt den Künstler am Piano bewundert. Diesmal soll sein Zauberstab euch Funken der Begeistrung aus Herz und Hirn schlagen." Bülow hatte neben Wagnerschen und Beethovenschen auch mehrere Brahmssche Werke in die Vortragsordnung aufgenommen: Die Symphonie in F, die Haydn-Variationen, die beiden grossen Klavierkonzerte in D-moll und B-dur, deren zweites Brahms persönlich vortrug. Das erste spielte Bülow und verblüffte die Zuhörer dadurch, dass sein Orchester ohne Dirigenten das Konzert exakt begleitete.

Gerade diese Konzerte aber waren der Anlass, bei dem Wolf mit seiner Polemik herausrückte und ganze Breitseiten gegen die Brahmsschen Kompositionen wie gegen die „Brahms-Enthusiasten" abfeuerte, auch schien er sich keinen Reim darauf machen zu können, dass Bülow, der Sturmläufer des Fortschrittes, für diese Kunst so sehr ins Zeug ging, während Bülow die Brahms-Propaganda doch nur aus einem gewissermassen überlegenen Gerechtigkeitsgefühle heraus betrieb.*)

Es scheint nun, das Bülow diese Attacken nicht verwinden konnte, die er entweder selbst nachgelesen, oder, was schlimmer wäre, von denen er nur gehört hatte, und er sah den Verfasser scheel an — noch nach Jahren. Es lässt sich wenigstens aus dem Briefe schliessen, den er an Detlev von Liliencron schrieb. Der

*) Er scheint es mit Brahms gehalten zu haben, wie mit A. Rubinstein: „Erst dann, wenn das Gros des urteilenden Publikums gerecht sein wird für Rubinstein, erst dann mag sich der Kritiker erlauben gerecht zu sein gegen ihn." So Friedrich Rösch, ein warmer Verehrer Bülows, in seinen bemerkenswerten „Musikästhetischen Streitfragen". Seite 185.

Poet hatte Hugo Wolf in München kennen gelernt und von dessen Kunst und Persönlichkeit einen prachtvollen Eindruck gewonnen;*) er wendete sich später, vielleicht um seinem Enthusiasmus durch das Urteil eines bedeutenden Fachmusikers noch bessere Motive hinzuzufügen an den ihm bekannten Hans von Bülow mit einer Wolf betreffenden Anfrage. Und er erhielt folgende, Hamburg, den 7. April 1892 datierte Auskunft:**)

„Ew. Hochwohlgeboren

geehrte Zuschrift v. 4. d. habe ich erst heute bei Rückkehr von Berlin erhalten. Genehmigen Sie, ich bitte den Ausdruck meines aufrichtigen Bedauerns, in der Wertschätzung des von Ihnen genannten Wiener Lyrikers mit Ew. Hochwohlgeboren nicht übereinstimmen zu können. Bei aller Anerkennung seiner reichen, zuweilen blühenden Phantasie befindet sich derselbe noch im Stadium recht vorhöfischen Dilettantismusses, was bei einem so federvorlauten Antibrahmsianer (Ev. Matth. XII, 31, 32) nicht Wunder nehmen kann.

Mitten im Kofferpacken — nach dem Süden — in vorzüglicher Hochachtung

Ew. Hochwohlgeboren ergebenster Diener
v. Bülow."

Da hatte nun Wolf sein Teil dahin.

Zwar nur ein privater Pfeil; doch recht spitz und geschickt

---

*) v. Liliencron erzählt darüber mit der Anschaulichkeit des Dichters: „Hugo Wolf kam eines Tages auf mein Zimmer — ich sah ihn zum ersten Mal — in München Königinstrasse 4. Ich erinnere mich, dass sein erstes Wort, oder eines seiner ersten war: ‚Was heisst das Wort Rotspohn in Ihrem Gedichte: Auf einem Hünengrabe.' Ich erklärte es ihm. Dann waren wir fast drei Tage zusammen: der verstorbene, herrliche (Wagner-)Levy, Gura, Michael Georg Conrad und ich. Wolf spielte uns mehrere Male in einer Klavierhandlung auf der Maximilianstrasse vor, und zwar stundenlang. Seine eigenen wundervollen Lieder und Melodieen. [...] Die kleine gedrungene Gestalt erinnerte mich immer wieder an den Hamburger Leichtmatrosen, namentlich die kurzen Beine mit den Pumphosen. Seine tiefen, herrlichen, oft sehr scharf, ja hart blickenden Augen zeigten den Herrschergeist. Ich habe unsern Hugo Wolf nie wieder gesehen, aber in ewiger Erinnerung steht er vor mir." (Brieflich an den Verfasser.)

**) Frh. v. Liliencron stellte dem Verfasser das Schreiben freundlichst zur Verfügung.

gezielt. Man lächelt vielleicht zuerst über einen Nachmittagsspass; beim zweiten Lesen aber — und das ist ein Billet, das man öfter liest — findet man, dass der Absender, mitten im Kofferpacken noch Zeit gefunden hatte, den alt-geläufigen Hauptgedanken hinter ein Bibelcitat zu schieben, und dass er sehr vorsichtig umblickte, bevor er abdrückte. Wir schlagen das Evangelium Matthäi auf, und finden nach der Heilung eines Blinden und Stummen die Verse:

„Darum sage ich euch: Jede Sünde und Lästerung wird den Menschen nachgelassen; aber die Lästerung wider den Geist wird nicht nachgelassen werden. — Und wer ein Wort wider des Menschen Sohn redet, dem wird vergeben werden; wer aber wider den heiligen Geist redet, dem wird weder in dieser noch in jener Welt vergeben werden."

Also die Sünde wider den heiligen Geist! Nur sagte Bülow, der mit biblischen Graduierungen immer ziemlich freigiebig war, in diesem Falle nicht, wer der heilige Geist gewesen sei, wider den Wolf geredet. Nehmen wir an, Bülow habe den heiligen Geist der Musik gemeint, so ist sein Gedankengang klar. Aber der grosse Mann, dem wir als Mauerbrecher der modernen Kunst, als darstellenden Meister, wie als Erzieher so viel verdanken, war er nicht zu Zeiten auch, wie Wolf einmal treffend sagte: ein Musik-Igelchen? Und habe er damals auch bloss etwa den Mörike-Band oder den Goethe-Band gekannt, konnte es seinem scharfen Auge entgehen, dass hier rein technisch, in harmonischer und rhythmischer Gestaltung ein neues Meistertum sich verkündigte, so recht nach seinem Herzen? Und wenn er nun gar Wolfs Kritiken gelesen haben sollte, — musste ihm nicht aus diesen Blättern ein verwandter, fast Bülowscher Geist ansprechen? Dieselbe Richtung nach Vorwärts, dieselbe helle Begeisterung für den Fortschritt, dieselbe Wucht der Invectiven, derselbe köstliche Witz? Denn, wenn auch nicht an Weitsichtigkeit der Gedanken, und prägnanter Sentenzenbildung — als kritisches Naturell betrachtet, gleicht Wolf niemand mehr als Bülow; er ist, obwohl wärmer und berechenbarer, sozusagen ein Bülow en miniature. Und musste sich Bülow, wenn er nur im Kofferpacken Zeit gefunden hatte, nicht daran erinnern, dass auch er einmal wider den heiligen Geist geredet, damals in jungen Tagen, als er das Wort vom „brütenden Brahms" erfand, jenes drastische Schlagwort, das Brahms überall hin nachlief, und ihm so viel schadete, als ihm die Bülow-Propaganda

später nützte, jedenfalls aber mehr schadete, als alle Wolfschen Kritiken zusammen?*)

So kam aus dem Herzen Bülows, des Brahms-Apostels, ein böses Wort hervor, das Bülow, der Musiker, gewiss contre coeur gesprochen hat; ein stacheliges Urteil, aber — „was man scheint, hat jedermann zum Richter; was man ist, hat keinen". Nur Eines kommt noch in Betracht: dass Bülows Sarkasmus das Ventil war, aus dem manch' grosser Schmerz seines Lebens entströmte.

Gerade umgekehrt wie zu Johannes Brahms stand Wolf zu seinem andern grossen Wiener Zeitgenossen: zu Anton Bruckner. So weit ihm nicht schon die Sympathie des Blutes Führer war, mochten es Franz Schubert und Richard Wagner gewesen sein, die ihn zu dem Symphoniker führten, der unter den modernen die stärkste österreichische Note besitzt. Schon früh lief er ihm entgegen. In der Mitte der achtziger Jahre war es, als Bruckner und Wolf sich — an einem Fronleichnamstage — in Klosterneuburg, einem Donaustädtchen von „geistlicher" Romantik, bei Wien gelegen, trafen. Friedrich Eckstein sah beide in langem, tiefem Gespräche. Bruckner hatte den kleinen Musiker auch gern bei sich; in der Wohnung Bruckners, in der Hessgasse, musste er öfter erscheinen, er spielte eigene Sachen vor, Bruckner interessierten namentlich daran die harmonischen Führungen und er nannte den kleinen Komponisten, in seiner Art: das Wolferl.

Bruckner, der wie Michel Angelo durch das Leben ging, ohne die Glückseligkeiten der Frauenliebe, und den seine ersten Kritiker il terribile nannten — doch ohne den bewundernden Untersinn, den das Wort für Michel Angelo enthielt — Bruckner hatte Symphonie um Symphonie geschrieben, aber in Wien, wo er lebte und schuf, kam er langsamer als im Auslande, dem er fremd war, zum Worte. Die Kleinen lachten über den Grossen, und er hatte über nichts zu klagen, als über die Genialität seiner Gedanken, die die Zeit verwirrten.

*) Friedrich Rösch selbst erklärt: „Ich kann mir wohl denken, dass gerade ernst-besonnene Musiker durch den übertriebenen Bekehrungseifer (Bülows) eher abgeschreckt, als angezogen worden sind. Auch bezweifle ich sehr, ob all die Provokationen, die Bülow unter der Flagge Brahms beging, dem Geschmacke dieses Meisters selbst je besonders entsprachen." Seite 165.

Gerade die Naivetät dieses Mannes und seiner Kunst — dem Norden immer schwerer zugänglich als dem Süden — gerade sie musste Wolf gewinnen. Eine Brucknersche Symphonie, fühlte er, redete den Menschen immer gerade aus an; eine elementare Sprache. Da war kein Zurückhalten, sondern nur ein grosses Herzaufmachen. Die Pracht und der Prunk dieser Werke gaben die Pracht und den Prunk katholischer Kathedralen zum Anschauen, darin die Orgel braust, und ihre Grösse und Kraft erinnerten an die Grösse und Kraft des Buonarotti, der den Erzkoloss des Papstes Julius schuf und das Weltgericht, das sich weiter spannt, als das Auge fürs erste verträgt. Das höchste artistische Feingefühl konnte er Bruckner freilich nicht nachrühmen; er empfand ihn, wie Beethoven als einen ganz reinen Geist, aber doch begrenzt, und darum ins Masslose strebend, wo jener in den Massen bleibt. So folgt er ihm anfangs nur zögernd, trotzdem sein Naturell ihn zu dem Meister trieb, und sein „Parteigefühl" ihn zum Freunde einer unverstandenen Kunst machte.

„Bruckner? Bruckner? wer ist er? wo lebt er? was kann er? Solche Fragen kann man in Wien zu hören bekommen ... Bruckner dieser Titane im Kampfe mit den Göttern ist angewiesen, vom Klaviere aus dem Publikum sich verständlich zu machen; eine recht missliche Sache, aber immer noch besser als gar nicht gehört zu werden. Und wenn man im Unglücke noch das Glück hat, weise, begeisterte Interpreten zu finden, wie die Herren Löwe und Schalk, so mag diese erfreuliche Wahrnehmung wohl einigermassen dazu angetan sein, Herrn Bruckner in Anbetracht des höchst ungerechten Vorgehens von seite unserer tonangebenden Musikkritik zu entschädigen."

So tritt Wolf im Jahre 1884 für den wenig aufgeführten Meister ein, dessen Kunst sich in die Internen Abende des Wagner-Vereines flüchten musste, wo Josef Schalk mit Ferdinand Löwe sich des hilflosen Künstlers annahm; aber so gerecht er für ihn, so gerecht ist er auch gegen ihn:

„Der Mangel an Intelligenz, das ist es, was uns die Brucknerschen Symphonieen bei aller Originalität, Grösse, Kraft, Phantasie und Erfindung so schwer verständlich macht. Überall ein Wollen, kolossale Anläufe, aber keine Befriedigung, keine künstlerische Lösung."

Ein bisschen stark gesalzen; aber ein Körnchen Wahrheit ist dabei. Trotzdem steht er nicht an, die Symphonieen Bruckners als die bedeutendsten symphonischen Schöpfungen nach Beethoven zu bezeichnen. „Wie bei Grabbe das Schwelgerische in der Phantasie, der

geniale Gedankenflug an Shakespeare erinnert, so meinen wir oft in den grandiosen Themen und deren tiefsinniger Verarbeitung, wie wir sie in allen Brucknerschen Symphonieen finden, die Sprache Beethovens zu vernehmen."

Schon 1886 aber, als er die E-dur-Symphonie vom Philharmonischen Orchester unter Hans Richters Führung gehört hatte, war er dem Meister ganz ergeben. Er fühlte sich tiefer in dessen Melos ein, leistete also eine Arbeit, die von der Liebe begonnen, vom Fleisse fortgesetzt, zum Verständnis führt, und Liebe wie Verständnis fesselten ihn in der Folge gerade an jenes Werk, das an Reichtum der Ideen und Übersichtlichkeit der Formen Bruckners vollendetstes ist: an die vierte romantische Symphonie in Es. Das wundervolle Finale das diese wundervolle Schöpfung krönt, hat Bruckner selbst nicht mehr übertroffen, und es ist das zutreffendste Urteil, wenn Wolf gerade darauf so grosse Stücke hielt. Auch seine Briefe an Ed. Kauffmann, wo sie von Bruckner handeln, zeigen, dass seine Begeisterung nicht stärker als seine Wahrhaftigkeit, und sein künstlerisches Gefühl nicht schwächer als sein „Parteigefühl" ist. Köstlich ist der eine Brief über die erste Symphonie: „bis auf das Scherzo und einiges aus dem ersten Satz verstand ich gar nichts. Ja, der letzte Satz hat mich geradezu empört. Es soll aber kolossal sein." Und durchaus zu unterschreiben ist ein anderer über die achte Symphonie, deren erster Satz „jede Regung zur Kritik vernichtet". Dem „gewaltig erschütternden Adagio" glaubt er nichts „Ähnliches an die Seite stellen" zu dürfen. „Inhaltlich gewiss nicht, während es formell allerdings zumal wegen seiner übermässigen Breite und Ausdehnung nicht ganz befriedigt. In diesem Punkte steht Bruckner Beethoven nach."*)

So dachte Hugo Wolf von Anton Bruckner und — wie bei Brahms — so ist auch hier Beethoven das grösste Mass, das er anzulegen hatte.

Nun liegt die Frage nahe: Wie stand Wolf vor dieser, der Beethovenschen Welt, wie vor der Welt der Klassiker überhaupt?

---

*) Siehe Kaufmann-Briefe, namentlich Seite 59 über die erste Symphonie (aus dem Jahr 1891) und über die achte Symphonie Seite 82, 87ff. (aus dem Jahre 1893).

Und da wir bisher nur die eine, die moderne Seite seines kritischen Horizontes betrachtet haben, möchten wir uns wohl auch nach der anderen kehren, sollen wir das rechte Bild gewinnen.

Über unsere deutschen Meister möge Wolf also seine Bekenntnisse ablegen, und mit Gluck die Reihe beginnen. Im November 1884 wurde „Iphigenie auf Tauris" im Hofoperntheater nach 10 jähriger Pause neu aufgeführt, und Wolf erging sich über dies Ereignis in Betrachtungen, deren Kern folgende Sätze enthalten:

„Sorgfältig wurde der ... Staub, der sich auf der Partitur angesammelt, weggewischt, und siehe da! Das Wunderwerk Glucks hielt wieder seinen triumphierenden Einzug in unser Operntheater. Von dieser Oper lässt sich wohl nicht, wie sonst von manchem selbst tüchtigen Werke sagen: „Rast' ich, so rost' ich." ... Unser Publikum ist allerdings in seinem Geschmacke so ziemlich heruntergekommen, aber so verderbt, so völlig abgestumpft, so roh, als man mitunter annehmen musste — ist es doch nicht, um sich der Gewalt, dem grossartigen Pathos der Gluckschen Musik entziehen zu können; und die Teilnahme des Publikums gegenüber der ‚Iphigenie auf Tauris' hätte den Komponisten derselben kaum inniger gefreut als mich und vielleicht manchen anderen, den eine so erfreuliche Wahrnehmung ebenfalls entzückte. Mögen aber auch die Funken, die aus den zündenden Blitzen der Muse Glucks in die Brust der Zuhörer gefallen, zur dauernden Flamme erhabenster Begeisterung anwachsen, damit ihnen dieselbe als Leuchte diene gegenüber den Irrlichtern des ‚Mefistofele, der Italiener, Deutschen und Franzosen, da in fast allen modernen Opern der Meyerbeerschen und Wagnerschen Epigonen der verneinende Geist Mephistopheles gar bedenklich herumspukt. Gluck, Mozart und Wagner sei uns die göttliche Dreieinigkeit, welche heilige Drei zu Eins sich eigentlich erst in Beethoven konzentriert. Ihnen verdanken wir die höchsten Genüsse des Lebens. Tiefstes Weh und wonnigster Jubel, die Qualen des Prometheus und die Seligkeit des Nirwana, jede menschliche Regung wird uns in den Tönen dieser Meister erschlossen; durch gänzliches Aufgehen in dieselben werden wir erst unseres besseren Seins bewusst. Ihre Melodieen sind Genien, an deren Hand, über das dumpfe Hinbrüten der Alltäglichkeit hinweggeführt, wir einer Welt zuschweben, wie wir sie vielleicht nur in den seligen Träumen der Kindheit geahnt."

Mit wahrer Inbrunst hängt, das sieht man, Wolf an dem Ritter Gluck und den beiden anderen grossen Dramatikern der Deutschen, und er hörte noch die Glucksche Melodie, was heutigen Musikern mitunter recht schwer fällt.

Nicht minder ergeben naht sich Wolf einem anderen alten Meister, dessen Humor bekannter ist als die Tiefe seines Künstlertums: Josef Haydn:

„Die Schöpfung von Haydn — Welch ein gläubiges kindliches Gemüt spricht aus den himmlisch reinen Tönen der Muse Haydns! Wie ist da alles Natur, Einfalt, alles Anschauung, Empfindung! Welch ein grosser Künstler ist Haydn, dass uns beim Anhören seiner Werke alles Kunstvolle an ihnen gar nicht auffällt und doch, welche Fülle der künstlichsten Formen umrankt seine anmutigen Tongebilde! Sein ausserordentlich feiner Kunstsinn bekundet sich aber ganz besonders auf dem Felde der in neuester Zeit sehr fleissig betriebenen, aber auch sehr anrüchig gewordenen Tonmalerei. In der Tat, wir würden schaudern, ein Sujet, das, wie die „Schöpfung" oder die ‚Jahreszeiten' so viel Gelegenheit zur Tonmalerei bietet, von einem modernen Komponisten behandelt oder richtiger misshandelt zu sehen. Wir würden vor lauter Vorstellungen keine Musik zu hören bekommen ... Wie ganz anders verfuhr hier Haydn. Gleich die ersten Takte mit den gedämpften Violinen erregen in uns die Empfindung, einem geheimnisvollen Etwas gegenüber zu stehen. Ein Zauberer, beschwört er das düstere Bild des Chaos. Graue Nebelmassen wälzen sich, von seltsam schillernden Lichtern beglänzt, im wirren Knäuel langsam daher. Horch! was waren das für Stimmen? so ängstlich klagende Laute, so mild-ernste Gesänge? sie verschlingen sich, zerfliessen, verstummen — — —"

Die Haydn-Begeisterung Hugo Wolfs ist nicht etwa blosse „Stimmung"; sie kommt wie seine Klassikerverehrung überhaupt aus tiefster Überzeugung. Und mit dieser Überzeugung schreibt er auch am 10. Februar 1889: „Wie human es aber von unseren Quartettvereinen gemeint sein mag (moderne Komponisten aufzuführen) — ein Stück von Mozart, Haydn oder Beethoven sollte auf dem Programme nie fehlen." Und als ungefähr einen Monat später die Grosse Messe unter Gericke im Gesellschaftskonzert aufgeführt wird, da nimmt Wolf das Wort zu einer herrlich-innigen Aussprache über Ludwig van Beethoven:

„Mit der missa solemnis wurde der 9. März (1889) im grossen Musikvereinssaale festlich und weihevoll begangen. Das Ungeheure, das Beethoven in diesem Werke ausgesprochen, das mit Worten nachzuerzählen wäre wohl ein vergebliches Bemühen. Erhebung, Auflösung, Zerknirschung, Erlösung — was anderes sagen uns diese Worte, als uns eine diesen Begriffen entsprechende Vorstellung so gut als möglich dem sinnlichen Anschauungsvermögen vorzuführen. Was aber kann eindringlicher auf unser sinnliches Apperzeptionsvermögen einwirken, als die Musik? Wer Beethovens missa solemnis gehört, verstanden, gefühlt — der war eben erhoben, aufgelöst, zerknirscht, erlöst. Es ist die Weltreligion, auf den kirchlichen Text des Christentums aufgebaut und den erlösungsbedürftigen Menschen gepredigt. Wessen Glaube an ein Göttliches so felsenfest steht als der Beethovens, wenn er sein gewaltiges

Credo in die Welt hineinposaunt, der steht erhaben über alles Gemeine, Falsche, Gleissnerische dieses Erdendaseins."

So flüchtete Hugo Wolf aus dem Leben an die Brust der Beethovenschen Kunst.

Nach diesem überzeugenden Credo mögen einige kritische Glossen über die deutschen Romantiker Platz finden. Zunächst über Louis Spohr.

„Den verewigten Spohr könnten über das Missgeschick seiner Symphonieen noch immer die Erfolge seiner Jessonda, zu deren Erzeugung ihn eben ein innerer Drang nötigte, tröstlich sein. Wenn er sich in der Symphonie nicht mit so viel Glück erging als in der Oper, so fehlte ihm eben die Universalität, wie sie nur den allergrössten Genies Mozart und Beethoven eigen war."

Fast ergreifend ist ein Ausspruch Wolfs über Webers „Freischütz": „Welchem Deutschen ist er nicht liebenswert geworden! Welcher Heimatlose hat nicht im Rauschen seiner Wälder, in den Dämmerungen seiner Geisterschatten seine Kindheit zurückgeträumt und ein Asyl gefunden!" Worte, die denen verwandt klingen, die Richard Wagner über den deutschesten aller Komponisten gesprochen hat. Dagegen ist wieder keck und witzig ein Wort Wolfs über Webers Abu Hassan. Der „ungemein drastisch durchgeführte" Chor der Gläubiger „Geld! Geld! Geld!" kommt ihm sozusagen „nach der Natur" komponiert vor, und er meint, dass es Weber hierzu nicht an „Vorstudien" gefehlt haben dürfte.

Heinrich Marschner hat Wolf um seines dramatischen Vermögens willen geliebt, wie C. M. v. Weber um seiner Deutschheit willen, und wir wissen, was ihm namentlich der „Vampyr" bedeutete. Als die Oper am 15. Oktober 1884 im Wiener Hofoperntheater aufgeführt wurde — es war zum erstenmale in Wien überhaupt — legte Wolf sie dem Publikum besonders warm ans Herz: „Da das Werk trotz seines albernen Sujets und trotz seiner 51 Jahre das Publikum förmlich enthusiasmierte, so möge man darin einen neuen Beweis für die grosse Genialität, die eminent dramatische Begabung des Tondichters erblicken, der in Wien nur leider, leider zu sehr verkannt wird." Und am Schlusse des Aufsatzes ruft er noch „Glück zu! Blutsauger!"

Wohl eines der kostbarsten Blätter ist jenes vom 23. März 1884, auf dem der unvergängliche Name Franz Schubert steht.

„Das Quartett Hellmesberger brachte uns diesmal . . . . das Oktett von Schubert. Horn, Klarinette und Fagott vermengen sich auf eine ganz bezaubernde Art mit dem Streichquartett, das hinwiederum mitsamt den Bläsern auf den Fundamentaltönen des Kontrabasses in einer wahrhaft entzückenden Sorglosigkeit und Gemütlichkeit sich ergeht. Einen babylonischen Turm könnte man auf diesen gewaltigen Bass aufbauen — aber der Meister strebt nicht so hoch hinaus. Nicht mit den Göttern will er hadern, den Olymp nicht erstürmen; kein Titane unter Cyklopen sein. Nein! die lachende Erde in ihrem Frühlingsschmucke, die lebensfrohen Menschen in der Einfalt ihres Herzens mit dem leidenschaftlichen Verlangen nach Genuss und Befriedigung, das ist die Welt, in der sich diese Harmonieen ergehen . . . . Himmlische Seligkeit durchströmt sein Herz und eine Welt von Güte und Liebe verklärt sich in seinen aus tiefster Brust hervorquillenden Melodieen."

Da — sieht man — ist einem das Herz aufgegangen; hier hörte er „jubeln". Und mit Schubert, dem ersten Heimatkünstler, dem ersten grossen Harmoniker unter den Musikern des 19. Jahrhunderts, hat Wolf sich wohl innig verstanden. Seine Urteile über Schubertsche Lieder gehören auf ein anderes Blatt, denn sie schrieb nicht der Kritiker des Salonblattes, sondern der Liederkomponist Wolf, und über die scheinbare Überhebung, die in brieflichen Äusserungen hervortritt, soll noch besonders verhandelt werden. Der Kritiker Wolf hat sich übrigens der Lieder Schuberts — wie der Schumanns — wiederholt treu angenommen, und es beklagt, dass aus den Hunderten ihrer Gesänge nur immer das „eine" oder „andere brauchbare" Lied sich in unsere Konzertprogramme verirre.

Bei aller Verehrung steht Wolf seinem Schubert aber nicht unkritisch gegenüber und er fühlt, wie bei Bruckner, genau, wo das Sterbliche des Symphonikers beginnt: „Wohl besitzen wir von Schubert ein kostbares Vermächtnis in seiner C-dur-Symphonie; aber aller blühender Gedankenreichtum, der üppigste Melodienzauber, kann uns über das lockere Gefüge ihres symphonischen Baues nicht hinwegtäuschen. Die h-moll-Symphonie ist nicht nur knapper, einheitlicher in der Form, als die in C-dur, in ihren Themen spricht auch der pathetische Schubert ebenso überzeugend, als der elegisch träumerische . . . Dem Streben Schuberts, den Spuren des titanischen Beethoven mit jenem Erfolge nachzugehen, dem die Erreichung des hohen Zieles aus lockender Ferne winkt, hat der tückische Tod ein Ende gesetzt. Als hätten die Musen und Parzen sich verständigt, ward ihm von

den ersteren das fruchtbare Eiland des Liedes zum Angebinde beschert, das er wohl in der kurzen Zeit seines Erdendaseins durch den überströmenden Quell seiner Melodieen in einen fabelhaften Zaubergarten umwandeln konnte.“

Und Schumann? Es strahlt nur so von Wärme, was Wolf über den Poeten des Klaviers zu sagen hat:

„Die C-dur-Phantasie von Schumann! Man muss sie von Rubinstein gehört haben, um dieses wundervolle Tonstück so recht in sein Herz zu schliessen. Ich hatte die Empfindung, als ob Schumann den Grundton des eigentlichen Wesens der Romantiker, jenen schmerzdurchtränkten Naturlaut, der durch alle Wirrnisse des Lebens durchklingend, zuletzt in ein sehnsüchtiges Hinüberträumen nach dem Einklang mit der Natur erstirbt, in dem ersten Satz seiner Phantasie angeschlagen, und in den aufrauschenden und sanft verhallenden gebrochenen Akkorden habe ausklingen lassen — ein Schwanengesang der Romantik.“

Etwas kühler denkt er freilich von Felix Mendelssohn; zwar ist es nicht viel was Wolf über ihn geschrieben, aber das Wenige ist gerecht. Die Stelle handelt von der Ouvertüre zur „Hochzeit des Gamacho“:

„Mendelssohn legte in dieser Ouvertüre, die er in seinem 16. Jahre schrieb, Zeugnis von seiner frühreifen Begabung ab. Die Komposition ist hübsch, freundlich, gefällig und ebenso klar und durchsichtig, wie seine späteren Meisterwerke, die er im Alter von einigen zwanzig Jahren schrieb.“

So viel von unseren deutschen Meistern; seien es auch nur einige Blätter aus dem Kataloge aller kritischen Bilder, die Wolf entwarf, sie bezeugen hinlänglich, auf welch gesunden Fundamenten er gestanden hat. Und dazu hatte er ein gutes Recht modern zu sein.

Ein eigenartiger Zug ist in dem Porträt des Kritikers zu erkennen: sein starkes Heimatgefühl, mehr noch ein gewisser, ausgeprägter Germanismus. Aus einer Reihe von Arbeiten tritt er uns entgegen.

Für den liebenswürdigen Landsmann Robert Fuchs, diesen feinen Genremaler, hat Hugo Wolf — er sprach über ein Klavierpräludium in D — die herzlichsten Worte der Anerkennung. Dagegen lehnte er ziemlich schroff fremd-nationale Musiker ab wie Gade, oder Grieg, dessen a-moll Konzert ihm nur ein „musikähnliches Geräusch“ war, oder die Russen, von denen er allerdings Glinka und Tschaikowsky sehr hoch hielt, oder die Tschechen, deren einziger ihm sympathischer Kopf Friedrich Smetana war.

Aufs heftigste konnten Wolf Werke wie etwa Boitos Mefistophele erbittern. Als diese Oper im Frühjahr 1884 über die Alpen nach Wien kam und hier auf dem Spielplane verblieb, schrieb er eine Philipika um die andere voll tiefster Entrüstung. Eine vom 11. Mai:

„Bezeichnend für die Korruption unseres Theaterpublikums sind die fortgesetzten Aufführungen des Mefistofele, dieses Schandwerkes, das zu kennzeichnen kein Ausdruck schlecht genug sein kann. Dass Wien keine deutsche Stadt ist, oder doch kein deutsches Theaterpublikum kontingiert, wird uns an dem Beifall, den dieses Publikum der elenden Karikatur des Goetheschen Faust zollt, leider zur traurigen Gewissheit. Der Deutsche, so langmütig er ist, so viel er über sich ergehen lässt, würde nie und nimmer zugeben, dass der Stolz seiner Nation Goethes Faust vor seinen Augen geschändet werde, dass man ihm zumute, in einer Fratze sich zu beschauen, zu welcher der Goethesche Faust, dieses ergreifende Spiegelbild deutscher Art herabgewürdigt wird ... So aber ist es mit unserem Publikum beschaffen und solange solche Zuhörer die Räume unserer Theater und vor allem des Opern-Theaters besetzen werden, so lange wird die Geistlosigkeit, der Schmutz, die Pöbelhaftigkeit, die Lüge unseres öffentlichen Kunstlebens triumphieren über jedes wahrhaftige Kunstwerk — — — über den Adel der bei uns so viel wie verschollenen Opern Glucks und andererseits über die genialen Offenbarungen des bei uns frech verleugneten, nichts desto weniger aber doch grossen und unsterblichen Komponisten Franz Liszt."

Ein paar Tage vorher hatte er die Aufführung von Ponchiellis „Gioconda" mitgemacht, und die Partitur förmlich in Stücke gerissen:

„Ein ungemein schwächliches Produkt, das hoffentlich recht bald und für immer vom Repertoire verschwinden wird In dem Verfasser des abgeschmackten Librettos, das aus den abgebrauchtesten Lappen der ordinären brutalsten Knall-Effekte gebraut ist, will man den berüchtigsten Arrigo Boito erkennen, der sich hinter dem Anagramm Tobia Gorria versteckt ... Um den musikalischen Teil dieser Oper ist es übrigens nicht viel besser bestellt, als um den textlichen (um das Wort dichterisch nicht zu gebrauchen). Vor allem fehlt dem Komponisten Ponchielli die Originalität. Er hat eine Dutzendphysiognomie, seine Phantasie den Gang eines störrischen Esels, der nach jedem zweiten Schritt über den erstgetanen nachgrübelt. — Die Gioconda ist nur für den Sänger und nicht für das Publikum komponiert. Darin liegt der ärgste Tadel ausgesprochen."

Dass ein deutsches Theaterpublikum an Erzeugnissen wie den beiden zuletzt genannten nichts verlieren kann, als seinen guten Geschmack, ist durchaus richtig, und es ehrt einen Kritiker, wenn er

wie Wolf „welschen Dunst und welschen Tand“ abwehrt, den man ins deutsche Land pflanzt.

Von allen fremden Nationen sind es die Franzosen, für die Wolf noch die stärksten Sympathieen hat. Chopin öffnet ihm eine Quelle des Genusses, königliche Ehren aber gibt er einem Meister anheim, dem deutschesten aller Franzosen: Hector Berlioz. „O, wie verehre, wie liebe, wie bete ich Schumann an, wärs auch nur um dieser einen Kritik willen“ ruft Wolf einmal mit strahlenden Augen aus, und er meint damit den berühmten Aufsatz Rob. Schumanns über Berlioz' phantastische Symphonie. „Berlioz' Notenzeichen sind „im Klavierauszuge eingetrocknete Mumien, dagegen gemahnen die Partituren dieses Meisters an die Zauberbücher des Prosper Alpanus im Klein Zaches, darin Kopf und Hals, Punkte, Pausen, Notenschlüssel und Taktstriche ein geisterhaftes Leben führen.“ Gleich in seiner ersten Kritik bekennt Wolf seine Berlioz-Liebe. Hans Richter hatte Webers „Aufforderung zum Tanz“ in der bekannten Instrumentalbearbeitung von Berlioz aufgeführt.

„Es ist als ob die Geister des Champagners ihren tollen Karneval feierten mit einer wundersüssen kleinen Prinzessin, die sie in ihrem Übermute entführt und die nun darob betrübt in der rührenden des-moll-Klage der zärtlichen Hoboe ihren kindlichen Schmerz aushaucht und wie ein Kind auch gleich hernach an dem munteren Getriebe ihrer lustigen Entführer sich ergötzt. In diesem instrumentalen Virtuosenstück hat Berlioz durch liebesvolles Versenken in das kerndeutsche Wesen Webers seiner schwärmerischen Verehrung für den Komponisten des Freischütz den schönsten Ausdruck verliehen.“

Und die Cellini-Ouvertüre hebt ihn in einen wahren Himmel von Begeisterung:

„Die Philharmoniker haben ihr erstes Konzert mit der Ouvertüre zu Benevenuto Cellini eröffnet. Ich gehe im Geiste und in Musikkatalogen die Meisterwerke aller Zeiten und Länder durch, um ein Stück zu entdecken, das sich als Einleitung besser geschickt hätte als die Berliozsche Ouvertüre. Vergebens. [...] Nenne mir einer eine Ouvertüre, deren Einleitung festlicher, jubelnder, rauschender dahinbraust, als die 22 Takte der Cellini-Ouvertüre — die Weberschen Ouvertüren inbegriffen, denen es an Zündstoff doch wahrlich nicht mangelt. Und diese plötzliche Spannung, die mit dem Thema des Kardinals in den pizzikierten Bässen eintritt (was werden wir nun weiter zu hören bekommen?) und, wie die Holzbläser und später die Violinen, Bratschen und Violoncelle die wundersüsse Melodie intonieren, die im Verlaufe der Oper das

auf der Bühne dargestellte groteske Possenspiel durch den bestrickenden Zauber ihrer Schönheit weit über seine niedrige Sphäre hinaushebt —"

Und doch, so sehr Wolf von dem Rhythmiker und Koloristen, dem grossen, feurigen Idealisten angezogen war — auch vor ihm machte er nicht nur Bücklinge, auch ihm sagt er zu Zeiten männlich offen seine kritische Meinung. Sehr wichtig ist namentlich seine Besprechung der grossen Lear-Ouvertüre. „So wundervolle Momente sie enthält, — ein charakteristisches Seelengemälde in dem Sinne wie die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, Wagners Faust-Ouvertüre oder die Ouvertüre zu Manfred von Schumann" findet er „in ihr nicht ausgedrückt". Denn er mochte wohl fühlen, dass diese deutschen Meister von ihren Helden sangen, Berlioz über seinen nur sprach, und ebenso mochte er über die formale Entwickelung Berliozscher symphonischer Werke nicht im Unklaren sein. Er vergleicht den Franzosen mit Franz Liszt, dem er schwärmerisch zugetan war, sehr eingehend und meint, dass „die dichterische Idee bei Berlioz nur auf den musikalischen Gehalt, bei Liszt aber auch auf die musikalische Form bestimmend gewesen" sei.

Schon im abnehmenden Viertel der Begeisterung Wolfs steht dagegen ein anderer moderner Franzose: Saint-Saëns. Madame de Serres hatte im Januar 1887 einen Saint-Saëns-Abend veranstaltet, und von allen Dingen, die da serviert wurden, gefiel Wolf noch am meisten das bekannte Trompeten-Septuor.

„Dieses, namentlich durch die geschickte Verwertung der Trompete effektvolle Tonstück besteht gerade durch seine Kürze. Etwas länger und die Komposition würde uns langweilen. Dieses weise Masshalten und die schlagfertige Kürze ist bewundernswert und durchaus nicht zu unterschätzen. Wie mancher deutsche Komponist könnte Saint-Saëns um diesen Vorzug beneiden, einen Vorzug der allen französischen Komponisten eigen ist, keinem unter ihnen aber vielleicht so gut zu statten kömmt, als Saint-Saëns, der „witziger" als seine übrigen Landsleute (Massenet und Massé kenne ich nicht) komponiert, und wohlwissend, dass Kürze die Seele des Witzes ist, aller empfindsamen Redseligkeit behutsam aus dem Wege geht und nur einmal oder höchstens zweimal eine Gefühlstaste antippt, um dann gleich wieder in seine seltsam schillernde Redeweise zurück zu verfallen, die oberflächlich, aber nicht ohne Esprit ist. Merkwürdigerweise gilt Saint-Saëns bei den Franzosen als Klassiker, als schwer verdaulicher als gelehrter Komponist und der Himmel weiss was noch."

Man wird dieser vor sechzehn Jahren geschriebenen Kritik heute kaum etwas beizufügen haben.

Aus dem reichen, bunten Musikleben Wiens traten dem Kritiker auch eine Reihe reproduzierender Künstler entgegen, und aus der Fülle der verschiedenen Gestalten mögen hier — auch nur die Grössten und Grösseren — im kritischen Bilde festgehalten werden.

Von den Wiener Dirigenten soll Hans Richter genannt sein, damals Hofopernkapellmeister und Leiter der philharmonischen Konzerte. Wolf hatte die Bedeutung und die Tatkraft dieses verdienstvollen Mannes tief erkannt und er spricht gleich zu Anfang von dem Philharmonischen Orchester, diesem „vielköpfigen Virtuosen, der sich wiederum in seinem genialen Kapellmeister Hans Richter zu einer unvergleichlich harmonischen Einheit konzertriert". Und daran hält er fest. Nach einem Konzert des Wagner-Vereins schrieb er: „Das Orchester unter Hans Richters Leitung bildete . . . den Glanzpunkt des Abends. So plastisch hat sich uns das Schlussbild der Götterdämmerung nie entrollt, als in dieser jüngsten Orchesterleistung. Die Wirkung war eine zermalmende und zugleich erhebende." Wolf sah diesen Künstler, den Bayreuther-Festspiel-Dirigenten als einen Wagner-Dirigenten de pur sange an, und ebenso wenig wie in Bülow, konnte er sich in Richter zurechtfinden, wenn er ihn für Brahms wirken sah. Das ging ihm wider den Strich, und er hielt damit gelegentlich nicht zurück. Auch sonstige Meinungsverschiedenheiten — wie über die Zeitmasse des Siegfried-Idylles — sprach er ungeniert aus, denn er mochte mit Schumann denken, dass er das Gute nur halb verteidige, wenn er sich nicht auch getraue das — seiner Meinung nach — Schlimme anzugreifen.

Hans von Bülows Dirigentenkunst sahen wir Wolf schon oben mit feurigen Zungen verkünden. In jenem Begrüssungs-Artikel kann er sich gar nicht erschöpfen; er schwärmt von dem Meininger-Orchester, das

„unter Bülows Dirigentenstabe zum unmittelbarsten Reflektor seiner künstlerischen Individualität wird (wie in gleichem Verhältnisse der im innersten Kern erfasste musikaliche Gehalt eines Tonwerkes sich in Bülow äusserst empfindlich-musikalischen Apprehensionsvermögen getreu sich wieder spiegelt), das zum innigsten Vertrauten seines Dirigenten geworden ist, zum Echo seiner Stimme, seines Herzschlages, seiner Gedanken, — das sich zu seinem Dirigenten verhält, etwa wie der Stahl zum Magnet verhält — wie einer höheren Natur-

kraft — blindlings folgend, kurz, das nichts anderes ist, als ein grösseres, farbiger tönendes unendlich ausdrucksvolleres Klavier unter Bülows Händen."

Wolf blieb übrigens auch einer der wenigen Kritiker, welche Bülow die schneidige Ansprache an das Wiener Publikum im Konzert vom 1. Dezember 1884 nicht übel nahmen.*) Auch über Bülow, den als Darsteller klassischer Klavierwerke, weiss der Kritiker damals nur das Allerhöchste auszusagen:

„Alle Welt kennt Bülow als Klaviervirtuosen, unter denen er als Vertreter des klassischen Programmes, namentlich der Beethovenschen Klavierwerke der Ersten einer ist, wie dieser Künstler überhaupt als eine der wenigen tröstlichen Erscheinungen im Gewimmel unserer modernen Klavierspieler den Schwerpunkt seines Könnens in eine tiefere Auffassung, eine durchgeistigte, möglichste objektive Wiedergabe des Inhaltes grosser Meister [— —] legt, im Gegensatz zu den witzelnden naseweisen Jüngelchens aus der Liszt-Schule, die im maschinenmässig-geistlosen Akrobatentum, äusserlichem Geflunker, Bock- und Narrensprüngen und sonstigem lächerlich-abgeschmackt dummen Zeugs das Endspiel der erträumten Meisterschaft erblicken ..."

Ja, Wolf steht nicht an, den Beethovenspieler Bülow über Anton Rubinstein zu stellen. Rubinstein veranstaltete im Februar 1889 und November und Dezember 1885 in Wien cyklische Klavier-Vorträge und wurde enthusiastisch gefeiert; was Wolf aber besonders an dem russischen Meister rühmte, war seine Lisztsche Noblesse: sieben Klavierabende für unbemittelte Musiker und Kunstfreunde gratis zu geben. Er grüsst die Erscheinung des Künstlers mit einem hellen „Evoe!" der Begeisterung, hier stand er einem Temperament gegenüber:

„Wie Gulliver unter die Lilliputer, tritt Anton Rubinstein unter den Schwarm unserer modernen Notenquetscher, jeder Zoll er selbst, ein Fixstern unter den elenden Sternschnuppen, eine Individualität durch und durch. Wie er Chopin, Schubert, Tschaikowsky und selbst die Schumannsche Sonate in fis-moll spielt, das wird ihm niemand vergessen."

Aber den Vortrag Beethovenscher Sonaten hörte er nur mit einem Kopfschütteln an, und er schreibt (im Februar 1889):

---

*) Bülow polemisierte gegen eine abfällige Zeitungskritik, und stellte dann dem Publikum die Wahl frei zwischen der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre und der Akademischen Fest-Ouvertüre von Brahms. Als die „Stimmen aus dem Publikum" meistens „Beethoven" riefen, erwiderte Bülow ironisch: Wenn im Jahre 1810 einem Publikum die Wahl freigestanden hätte, zwischen Beethoven und Weigl, dann würde es sich ebenso für Weigl entschieden haben.

„Da tut's ihm Bülow vor, der uns vor 3 Jahren die letzten 6 Beethovenschen Sonaten hören liess, und zwar in so vollendeter Wiedergabe, dass wir sofort überzeugt waren: so und nicht anders müsse man Beethoven spielen. Das grauenhafte Überhetzen der Tempis, die unerhörte Willkür im Vortrag, die Nonchalance, womit Rubinstein besonders hervortretende Stellen, wie die recitativische Phrase im ersten Satz der d-moll Sonate behandelt u. s. f., das alles waren dunkle Flecken an dem lichten Ruhme seiner virtuosen Heldentaten ..."

Je öfter Wolf aber Bülow hört, desto stärker fühlt er den Pianisten den didaktischen vor den rein künstlerischen Zweck rücken, und die auseinanderlegende, analytische Methode Bülows stösst ihn ab; er hörte Klavier-Kurse und wollte -Konzerte geniessen. So ist er 1887 von seinem früheren Abgott wieder abgefallen:

„Bülow macht den Eindruck eines Menschen, der Maler werden will, über die Anatomie des Körpers aber nicht hinauszukommen vermag... Keiner versteht sich aufs Flicken und Leimen so gut, als er, wie denn dieser Prosektor seine Zuhörer stets nur auf die Anatomie der Leber und der Niere, anstatt auf den pulsierenden Schlag des Herzens verweist."

Und Hugo Wolf, dem deutsch-fühlenden Künstler und Menschen, ist dieses das Kunstwerk zerlegende Spiel ebenso zuwider, wie die Prager Affaire*) Bülows, die er mit einer Fülle von Witz abtut.

1884 hörte er noch einen dritten grossen Pianisten: Arthur Friedheim.

„Wenn wir Liszt den Klavierlöwen, Rubinstein den Klaviertiger nennen, so heissen wir den jugendlichen Virtuosen Arthur Friedheim den Klavierpanther ... Er ist der Liszt-Interpret par excellence. Wenn er sich erst klären und in den Geist der Schöpfungen Beethovens tiefer eindringen wird, winkt ihm die Meisterschaft, zu der ihm sein rastloses Streben den Weg öffnen und seine geniale Begabung die Spitze derselben erklimmen lassen wird."

Wohl den reinsten Eindruck scheint Wolf aber von Eugen d'Albert erhalten zu haben, den er im Januar 1885 das „wunderherrliche" Es-dur-Konzert von Beethoven spielen hörte.

„Herr Eugen d'Albert gehört unstreitig zu den am meisten begabten reproduzierenden Künstlern der Gegenwart, und ich möchte fast glauben, dass die Zukunft ihm allein angehören wird." Nur „war der Chopinsche As-dur-Walzer — an sich reizend — ganz und gar nicht angetan, unmittelbar nach dem Es-dur-Konzerte gehört zu werden."

---

*) Hans von Bülow erhielt in Wien damals den Spitznamen Hanusch von Bülow.

Nach den Klavier-Löwen, -Tigern und -Panthern bleibt nur noch ein Klavier-Teufel übrig, und dieses Epitheton erhält 1887 der Pianist Moriz Rosenthal:

„Unvorbereitet wie er war (er hatte nicht mehr Zeit, in den Frack zu schlüpfen) raste dieses Klavierteufelchen wie eine Sündflut, dass es nur so zischte, über die Tasten her. Er spielte ganz gottlos (göttlich klingt zu gewöhnlich) und bewies uns an diesem Abende haarscharf, dass der Teufel das oberste Prinzip der Kunst sei."

Und neben dem „Klavier-Teufel" brachte das Jahr 1887 noch einen „Violin-Teufel" nach Wien: den Geiger César Thomson:

„Nun sollte — — er an die Reihe kommen und er kam auch. Aber ich wollte nicht glauben, dass dies Herr Thomson sein könne. Ich glaubte einen dem Grabe entstiegenen Vampyr zu erblicken und unwillkürlich summte ich den Refrain der Marschnerschen Ballade: Bewahr' uns Gott auf Erden, ihm jemals gleich zu werden ... Die Wirkung war eine ausserordentliche ... Herr Thomson spielte den Satan auf seinem Instrumente und seine Geige klingt, als ob ein unsichtbarer Höllenchor die infernalisch schwermütigen Klänge, wie sie verblutend derselben entströmen, accompagnierte. — — Wie spielend er die ruchlosesten Schwierigkeiten überwindet: Oktavengänge von den denkbar oder vielmehr undenkbar höchsten Lagen bis in die tiefsten mit Blitzesschnelle durchrast, dazwischen pizzikiert und trillert und singt und kratzt — — — und das alles fast zu gleicher Zeit — — — ist das eine menschliche Kunst? Sind das nicht Blendwerke des Satans?"

Sehr fein wägt Hugo Wolf die Eindrücke ab, die Sänger und Sängerinnen machten, so wie er das Technische der Kunst genau übersieht. — Einer seiner Lieblinge war Paul Bulss, den er wegen seiner Löwe-Vorträge hochschätzte, und den er förmlich auszankte, als er einmal keinen Löwe sang. Frau Schuch-Proska kannte er „als eine der zierlichsten, anmutigsten Soubretten im Opernfache" und rühmt „die ungekünstelte, geschmackvolle Vortragsweise, deutliche Phrasierung und Feinheit der Pointierung", die ihren Liederreproduktionen, namentlich im humoristischen Genre, wie z. B. dem Wiegenlied von Löwe, einen ganz unbeschreiblichen Reiz verlieh."

Dagegen war Wolf auf manche andere gepriesene Gesangsgrösse schlecht zu sprechen und namentlich „Säusler" haben ihm das Leben verbittert. Es ist schwer, das Richtige da auszuschreiben, denn Sänger sind empfindlicher als gesprungenes Porzellan, zumal, wenn sie einen Hieb schon aushalten mussten. So sei nur

„schliesslich noch des von ... veranstalteten Liederabends gedacht. Der übervolle Konzertsaal bewies schon, dass den glücklichen Besitzer einer Eintrittskarte ganz Besonderes erwarte. Das entzückte Publikum liess sich von seiner säuselnden Vortragsmanier auch willenlos hinschmelzen und selbst der grämlichste Kritiker konnte sich über dieses gegenseitige smorzando eines freundlichen Lächelns nicht erwehren.“ — —

Im übrigen verweise ich auf die vier stattlichen Bände des Salonblattes, in denen noch manches schöne und gute, amüsante und wahre Wort über Sänger wie Instrumentalisten zu finden ist: über die Künstler der Hofoper, welche damals wirkten, über Gäste wie Wachtel, Mierzwinski, Emil Götze, über den Klavier-Virtuosen Alfred Grünfeld, die Cellisten Popper und Heinrich Grünfeld e tutti quanti.

Genug der Namen!

Schon während ich auf die Bände des Salonblattes verwies, fühlte ich auf mir die fragenden Augen des Lesers: „Ja, wo sind sie denn zu finden?“ Und auf diese Frage muss ich leider antworten: Nicht im Buchhandel. Auch nicht in jeder Bibliothek. Sondern nur etwa in der Wiener Hof- in der Wiener Universitätsbibliothek, oder in der Redaktionsbücherei des Salonblattes. Dorthin muss einer sich bemühen, der von Hugo Wolf als Kritiker Näheres erfahren möchte. Denn bis jetzt hat man seine prächtigen, geist- und gemütvollen Arbeiten, Studien, die ebensoviel Wärme, als Licht, ebensoviel musikalische wie literarische Reize enthalten, nicht gesammelt oder in kluger Auswahl in einem netten Bande erscheinen lassen.

Sonst pflegen doch „gesammelte Aufsätze“, die einzeln ein Stilleben „unter dem Striche“ führten, an die Oberfläche der Welt gerne gerettet zu werden. Und hier handelt es sich nicht um ein paar gleichgültige Zeitungskritiken, sondern um ein Stück Leben, nicht um flüchtige Tagesarbeiten, sondern um Bekenntnisse, um Glaubenssätze eines deutschen Künstlers. Steht dann nur zu hoffen, dass die opera selecta Hugo Wolfs ihren Herausgeber finden.

Nur kurze Zeit war Wolf zu seinem Glück — Journalist, und er hat kein Jubiläum mit Bankett und Champagner gefeiert. Aber er ist ein Charakterkopf des deutschen, im besonderen des Wiener musikalischen Journalismus geworden, und einer der sympathischesten. Wo immer man zu lesen beginnt, sofort hat man den Eindruck: eine Persönlichkeit spricht. Kein fahriger Impressionist, kein ausgekühlter



SCHLOSS GSTATT BEI ÖBLARN

Kalkulant, sondern ein Künstler, in dem sich das Leben wiederholt. So sieht man durch diese Persönlichkeit ein Stück musikalischer Geschichte Wiens, sieht es, wie er, wie es die Jugend sah, das neue Geschlecht, die Söhne. Das Bild ist farbig, aber nicht gefärbt, es ist nicht objektiv — könnte es so sein? — es ist subjektiv — aber legitim.

Es war ein Glück für Hugo Wolf, dass er endlich der Presse den Rücken kehrte; sie verlor an ihm ein Talent und einen Charakter, er ein Honorar. Was sollte er, der nur Ansichten aussprach und nicht Rücksichten diente, in diesem gefährlichen Berufe auf die Dauer anderes, als sich zahllose Feinde machen? Und er hat sich so viele Feinde geschaffen, als er Kritiken schrieb.*) Er war reizbar und jung und lebte in erregten Zeiten, da fiel mancher Klaps stärker aus, als es gerade notwendig, manches Wort provokanter, als es ratsam war.

Im Mai 1887 musste Hugo Wolf an das Sterbebett des Vaters eilen. Da hörten die mit seinem Namen unterschriebenen Kritiken im Salonblatt auf; er war Merker gewesen und wurde bald der Meister.

---

*) Während des Druckes dieses Bandes erschien in der Wiener „Zeit" ein höchst bemerkenswerter Aufsatz von Richard Specht: „Ein Gespräch mit Brahms". Danach habe Brahms Wolf nichts nachgetragen, sondern geäussert: „Damals haben wir viel über den närrischen modernen Davidsbündler gelacht, wenn ich seine wilden Kritiken, die ich Tag und Nacht bei mir trug, zum besten gab; aber damals haben wir nur die Aufsätze gekannt, heute weiss man, dass er ein ernster Mensch war, der ernstes gewollt hat, und die Hauptsache ist schliesslich doch der Ernst, auch wenn spasshaftes dabei herauskommt". Über Wolfs Werke urteilte er nicht mit Worten, sondern blieb bei seiner Empfindung. Bruckner aber hat Brahms nach dieser Quelle fast „zornig" abgelehnt.

VI. Kapitel.

Ahnung und Gegenwart.

(1884—1887.)

„Leben kann man nicht von Tönen,
Poesie geht ohne Schuh . . .“

Auch in diesen Jahren fällt für Hugo Wolf noch kein besonderes Los aus der Urne des Lebens.

Vielleicht darf ein Inserat, das im Salonblatte kurz nach Wolfs Eintritt einigemale erschien, auf ihn bezogen werden, ein Inserat, hinter dessen trockenen Worten die Bedürftigkeit hervorschaut, denn es spricht die Bitte um Lektionen aus:

„Ein Musiker wünscht Unterricht in Klavier und Harmonielehre, Contrapunkt etc. etc. zu geben. Derselbe wird von der Redaktion dieses Blattes bestens empfohlen und werden auch die nähere Auskünfte erteilt.“

Not und Sorge stehen treu zu dem deutschen Musiker, der vom Ertrage seiner Feder nicht leben kann, und begleiten ihn über die Schwelle des Mannesalters. Er haust noch immer in hochgelegenen Zimmern oder von Freunden eingeräumten Wohnungen, viele grosse Schmerzen und wenige kleine Freuden suchen ihn heim, und doch ist es ein schönes Leben, denn ein lieber, treuer Mensch mit einer weichen, tiefen Seele hat es geführt.

Mit Ungeduld erwartete Wolf den Ablauf seines ersten „kritischen“ Semesters; die Brust wird ihm weit, als der Frühling wieder ins Land ging, und, der er „in sein Museum gebannt“ ist, strebt hinaus aus den Gassen der Stadt. Sehnsuchtsvoll leitet er seinen Musikbericht vom 13. April 1884 ein:

„Mit dem Abschluss der philharmonischen und der Gesellschaftskonzerte stirbt die Konzertsaison eines natürlichen Todes. Was nun an Konzerten darauf folgt, führt eine Scheinexistenz, weil kein Bedürfnis vorhanden ist, Musik zu

machen, noch solche zu hören. Die wieder erwachende Natur lockt jetzt mit weit kräftigerem Zauber die Enthusiasten in ihr Wunderreich, als die schönste Musik in den dumpfen Konzertsaal. Der Gesang der Vögel, das Summen der Käfer, munteres Wellengemurmel, das leise Getön lauer Frühlingslüfte, all das geheimnisvolle Regen und Weben der neu geschmückten Erde — welche himmlische Musik! Man braucht kein Abonnent oder Gründer zu sein, solche Musik zu hören, sich an keine bestimmte Zeit binden, keinen zerstreuten, gaffenden, kritischen, gefühlsrohen Nachbar ertragen. Eines schönen Tages geht man mit Eichendorff:

„So jubelnd recht in die hellen,
In die singenden, klingenden Wellen
Des vollen Frühlings hinaus."

Das aufmerksame Ohr hört da die wundervollsten Symphonieen, Lieder und Chöre, wie sie kein Mensch noch nachgedichtet. So bleibt uns die Himmelskönigin Musik Sommers- und Winterszeit hindurch ein lieber, treuer Gefährte."

Nun kam der Sommer, und all diese Sehnsüchte sollten gestillt werden. In Obersteiermark, im Bezirke Gröbming, lebte Wolfs Schwager Josef Strasser, der als k. k. Steuerinspektor amtierte und mit Frau und Kindern das alte Schloss Gstatt bei Öblarn bewohnte. Der Ort liegt im Ennsthal; gerade gegenüber glitzert die Sonne auf der Einmündung des Walchernbaches und zwischen Baum und Busch haben sich arbeitsame Schmieden, lustige Mühlen und Sägen aufgetan — es ist ein reizender Erdenfleck. Dorthin war Wolf eingeladen worden, auf Gstatt brachte er auch die Ferien zu, und in seinem einfachen Zimmer war er froh wie ein König. „Ansprüche" machte er nicht, und die Beamtenfamilie machte keine „Geschichten"; er war ihr lieb und so war's ihm recht.

Des Vormittags arbeitete er zumeist; niemand durfte ihn in seiner Klause stören. Wenn die Schwester zum Essen rief, breitete er die Arme rasch über die Papiere und wurde ärgerlich: „Muss denn schon wieder der Kadaver gefüttert werden?" Nachmittags braute er sich eigenhändig seinen schwarzen Kaffee — leider immer in unmässiger Stärke — dann gings zum Klavier, wenn nicht zum Spaziergang in die Berge. Traulichen Umgang pflag er dort mit seinem altvertrauten Heinrich von Kleist. Die Penthesilea, in der Kleists „innerstes Wesen, der ganze Schmerz zugleich und Glanz seiner Seele" ruhte, beschäftigte ihn stark, vor allem aber gab ihm der Prinz von Homburg zu schaffen. Diesen Stoff gedachte er zum

8*

Inhalt eines grösseren Instrumentalwerkes zu machen und war tagelang verdrossen, wenn's nicht vorwärts ging, und, fortwährend auf der Motivensuche, sprang er vor Jubel hoch, als er endlich — es war in Schladming — mit sich ins Reine kam. Die Trauermusik aus dem Prinzen Homburg soll nach Fr. Ecksteins Zeugnis, der sie später von Wolf auf dem Klaviere öfters vortragen hörte, ein gar herrliches Stück gewesen sein.*)

Auch den „Zerbrochenen Krug" hatte er oft in der Hand; an stillen Sommerabenden las er Modesta aus dem Lustspiel vor, und es war ihr, als ob einer alles vorgespielt hätte: so sichtbar gingen die Figuren aus den Worten hervor, und stellten sich hin vor die Zuhörerin.

Eines Tages zog Wolf einen Brief hervor, der ihm viel Freude gemacht hatte und zeigte ihn lächelnd dem Schwager; es war ein Schreiben Franz Liszts. Wolf hatte dem Altmeister ein Werk eigener Komposition zur Beurteilung übersendet, und Liszt, der geistige Förderer und Helfer, dankte ihm mit anerkennenden Worten, ja, er schrieb sogar an den Rand des Manuskriptes eine ihm notwendig scheinende Korrektur.**)

Einen seligen Sommer lebte Wolf dort; er hatte alles, was er brauchte, und das war wenig, aber er konnte der Natur tief ins Auge sehen, die er wie selten einer zu lieben vermochte. Es gab einige herrliche Ausflüge über mehrere Tage: so nach Schladming und ins grüne Ausseer-Landl, wo die Hahnenfedern von den Hüten nicken und Wiener Künstler sich sommerüber gern kolonisieren. Was konnte Hugo Wolf da einmal lachen, als er einen Dichter traf von dem er zufällig gesehen hatte, dass er ein — Reimlexikon benutzte. Er schüttelte sich nur so; satanisch war sein Gelächter.

Die schöne Zeit ging zu Ende, der Herbst kam, und der Sommergast musste zurück nach der Stadt, an den Arbeitstisch. Wie es Wolf dazumal ging, und wie er's trieb, hat er selbst an den Schwager geschrieben, und dieser Brief führt mitten in seine Lage. Ich möchte vorher nicht vergessen zu bemerken, dass Wolfs Briefe, so verschieden

*) Die Partitur ist jetzt erst, wie mitgeteilt wird, in den Besitz des Wiener Hugo Wolf-Vereins gekommen.

**) Wahrscheinlich ein Streichquartett in d-moll, schon 1879 komponiert.

sie je nach dem Charakter und der Persönlichkeit des Adressaten sind, immer ein Stück seines Lebens wiedererzählen. In den Briefen an seinen Schwager und dessen Frau aber spricht Hugo Wolf wie kaum in anderen frisch von der Leber weg. Er schreibt gleichsam immer in Hemdärmeln, und nach den innigsten Accenten hören wir plötzlich studentische Derbheiten. Zwischen Lachen und Weinen sind diese Briefe geschrieben. Die unendliche Milde seines Gemütes, dem Fremden oft verborgen unter allerhand Borstigkeiten, kommt hier zum Vorschein, ebenso wie sein Zorn, sein Sarkasmus, sein Lieben, Hoffen und Harren, kurz der ganze Mensch, weniger der Musiker Hugo Wolf gibt sich zum besten, und wir brauchen uns nur still in die Ecke zu setzen und zuzuhören.

„Ihr dürft mir's just nicht übelnehmen" schreibt er den 22. Oktober 1884 „dass ich Euren Brief so spät beantworte. Ich war in letzter Zeit der reine Komfortabelgaul stets auf den Beinen in allen geraden und schiefen Richtungen gehetzt und gepeitscht durch die elendesten Zufälligkeiten, wie sie halt alle aus einer Quelle aufsteigen: der Mooslosigkeit. Aber nun sei ein Triumphlied, ein Dithyrambus angestimmt, dass ich endlich den räuberischen Klauen der Hotelzimmerkellner gegen 26 fl. Lösegeld glücklich entgangen bin.

Seit gestern Abend wohne ich: I. Kumpfgasse 9, 4. Stock, Tür 10. Ich bin glücklich über mein neues Heim. Was ich so lange und so sehr angestrebt: ein ganz von der Stiege aus separiertes Zimmer — endlich finde ich's u. z. noch mit einem hübschen Vorzimmer, welches dem Wohnzimmer erst den würdigen Anstrich gibt, zumal wenn ein Kritiker ein solches bewohnt. Eine Klavierleihanstalt befindet sich auch in dieser Gasse und morgen schon soll eines zu mir heraufbugsiert werden.

Diese Wohnung gedenke ich über den Sommer nicht aufzugeben, denn inmitten der Stadt (nächst dem Stephanplatz) mit so viel Licht- (im fgl. und buchstbl. Sinne) und so wenig Schattenseiten (das im figürl. Sinne) um den Preis von 24 fl. pro Monat (Bedienung mit eingerechnet) eine Wohnung zu finden ist eine Rarität. Mein Zimmer ist geräumig, so dass, wenn Du kommen solltest, ein zweites Bett leicht untergebracht werden kann. Kurz, ich fühle mich schon jetzt

wie zu Hause und das will mir ein gutes Zeichen für meinen dauernden Aufenthalt in der Kumpfgasse scheinen.

Betreffs der Aufführung meines Quartettes kann ich Dir vor der Hand noch nichts Bestimmtes mitteilen, da der verdammte Kopist erst heute mir die Stimmen überbracht, die schon vorige Woche hätten kopiert sein sollen. In einigen Tagen wirst Du über das Schicksal dieses Schmerzenskindes schon mehr erfahren, und wir wollen hoffen, auch Gutes.

In letzter Zeit bin ich um einen Freund ärmer geworden. Goldschmidt*) ist sammt Frau nach Paris gefahren, und wird dort bis zum Frühjahr verbleiben. Wir waren seit meiner Ankunft täglich beisammen und hatten immer grossen Ulk getrieben. Seine Frau und er haben Deiner zum öfteren freundlich gedacht.

[— — —] Meine erste Recension über meine Lieblingsoper „Der Vampyr“ von Marschner schicke ich Dir zugleich mit diesem Briefe. Die Recension habe ich nach einem Gelage bei Frau R., wo ich allein eine halbe Flasche Wisky getrunken und halb besoffen davon ward, in der Nacht von 2 Uhr bis in die Frühe hinein geschrieben. Dass unter solchen Verhältnissen nichts Besonderes herausschauen konnte, wirst Du begreifen. Geh also nicht zu strenge ins Gericht. — Wie geht es Euch und den Kindern? Ich denke oft an Euch und dann komme ich in eine weiche, versöhnliche Stimmung und finde, dass es doch der Mühe wert ist, zu leben.

Seid alle herzlich gegrüsst und umarmt von Eurem dankbaren

Hugo Wolf.“

Das Quartett, von dem Wolf hier spricht, ist wieder jenes alte d-moll-Quartett aus der Jugendzeit, das in der Tat, wie manches andere schöne Werk, sein Sorgenkind geworden ist. Die Recension, die er dem Schwager — zur Antikritik — beigelegt, ist nicht die allererste überhaupt, sondern die erste nach den Ferien.

Das glücklich eroberte Zimmer im 4. Stocke — das Haus, würde Murger sagen, hatte keinen fünften — die andauernde „Mooslosigkeit“, wie die Studenten das so nennen, alles ist mit Lebendigkeit

*) Ad. von Goldschmidt brachte im März des folgenden Jahres seine „Sieben Todsünden“ im Château d'Eau unter Lamoureux' Leitung nach längerer Vorbereitung zur Aufführung.

und Humor geschildert, mit einer reizenden Natürlichkeit erzählt, und von einem, der die Armut fröhlich ertragen hat. Und Wolf war auch niemals böse, dass er nicht, wie grosse Herren mit siebenstelligen Zahlen zu rechnen hatte. Mochte er zu Zeiten auch in manch vornehmem Haus, sei es als Gast, sei es als Lehrer, ein und ausgegangen sein, er beneidete niemanden um seinen Stand, Titel und seine Equipagen, weil er es nicht konnte. Drum, als er später Goethes „Spottlied“ komponierte, brauchte er nicht lange nach der Melodie zu dem bekannten Text zu suchen. Er schrieb kein Literatur-Lied, es war ein Monolog, oder ein Tagebuchblatt aus seiner Lebenschronik:

Ich armer Teufel, Herr Baron
Beneide Sie um Ihren Stand
Um Ihren Platz so nah dem Thron
Und um manch schön Stück Ackerland.

— — — — — — — — — — — — — —

Mich armen Teufel, Herr Baron
Beneiden Sie so wie es scheint,
Weil die Natur vom Knaben schon
Mit mir es mütterlich gemeint.

— — — — — — — — — — — — — —

Nun dächt ich lieber Herr Baron
Wir liessen's bleiben wie wir sind,
Sie blieben des Herrn Vaters Sohn
Und ich blieb meiner Mutter Kind.
Wir leben ohne Neid und Hass
Begehrend nicht des Andern Titel,
Sie keinen Platz auf dem Parnass,
Und keinen ich in dem Kapitel.

Mehr aber, als alle äusserlichen Widrigkeiten beunruhigte ihn das hartnäckige Schicksal, das ihm trotz aller Bemühungen Versuche und Empfehlungen verweigerte, was er ebenso ersehnte, als er es brauchte: einen Verleger.

Schon im Jahre 1883 hatte er an Felix Mottl — es ist der Anfang des im 3. Kapitel mitgeteilten Briefes — geschrieben:

„‚Nun Alberich! das schlug fehl!‘ und bei meinem gewohnten Verlegerpech wundert es mich auch gar nicht mehr, mein lieber Freund! Schott refüsierte in der höflichsten Weise die Herausgabe

meiner Lieder und bedauert die Ablehnung derselben umsomehr, als Sie ihm meine Sache so warm ans Herz gelegt. Ich will's nun auf gut Glück mit Breitkopf & Härtel versuchen, da ich mich nicht entschliessen kann, trotz Hanslicks Empfehlung, meine Kompositionen Simrock anzubieten ... Wenn mir die Zukunft nur nicht einen zweiten W. aufgespart hat, der sich mit Manuskripten aus dem Staub macht und am Ende noch fremde Erzeugnisse mit seiner Signatur versieht — ich möchte nichts verschrieen haben — aber mein Verlegerunglück ist ausgemacht."

Und am 21. Januar 1885 wiederholt er von Wien aus an den Schwager die alte Herzensklage in neuen Variationen:

„Geliebtester in Christo!

Bin gewiss ein schrecklicher Kerl? Ja, hat aber auch eine Kreatur der Göttin Faulheit mit solchem Eifer je gedient, als ich es seit einiger Zeit tue? Gewiss nicht. Ich befleissige mich jetzt förmlich, faul zu sein und dieser meiner neuesten Leidenschaft ist es zuzuschreiben, dass ich erst heute Deine Zeilen beantworte.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Meine Lieder und Sonstiges wirst Du schwerlich sobald gedruckt sehen. G. ist wortbrüchig worden — eine Krankheit, an der alle Verleger leiden. Ich tröste mich mit den Worten Berlioz': Erheben wir uns über die Misèren des Lebens; entschlagen wir uns aller schwarzen Gedanken und singen wir mit leichter Stimme den so bekannten munteren Refrain:



Du hast ebenso gut Ursache, in diesen munteren Refrain einzustimmen, als wie ich. Also tu's. Ein wenig mehr oder weniger falsch schadet nichts — im Gegenteil — hier ist's am Platz.

Von ganzem Herzen Dein

„muntrer" Genosse

Hugo Wolf"

In all diesem Verlegerpech hatte er noch seine gute Laune, und lächelnd berichtet er von Misserfolgen, die für ihn geradezu tragisch



MURAU

waren, von der unheilbaren „Krankheit“ seiner Verleger, unter der er selber am meisten litt. Er wusste, was in ihm sass und was er alles noch zu geben hatte, aber er stand vor zugeschlagenen Türen, denn niemand glaubte, dass er ein Schatzbringer sei, niemand gedachte, mit Liedern eines Unbekannten namens H. Wolf ein „Geschäft“ zu machen. „Wenn ich einmal krepiert sein werde,“ sagte Wolf damals zu Strasser, „dann wird sich was aus meinen Sachen herausschlagen lassen.“ Was aber diese Erfolglosigkeit gerade für eine Augenblicksnatur wie Wolf bedeutete, werden wir erst ermessen können, wenn wir seine ersten Liederhefte 1887 erscheinen sehen. Da quoll mit einemmal eine so mächtige Schöpferkraft in ihm auf, dass in wenigen Tagen ganze Serien von Gesängen fertig waren: wie aus einem vollen Fasse, dessen Spund man plötzlich öffnet, strömte es unerschöpflich. Da diente er nicht mehr „der Göttin Faulheit“, da war er der Fleiss selber — o, er wusste wohl warum — und mit dem ersten Erfolg kam auch der selige Glaube an den Beruf zurück. Vielleicht haben nicht alle schlechten Kritiken zusammen, die je über Wolf geschrieben wurden, und nicht, dass er von mancher Seite überhaupt verschwiegen wurde, sein Künstlertum so beeinträchtigt wie der Umstand, dass er, der Wohllautbringer, in jenen Jahren überhaupt nicht zum Worte kommen konnte, und selbst für den Kritiker Wolf mochte es, was das Gewicht seines Urteiles anlangte, nicht ohne Bedeutung gewesen sein.

Dass Wolf, wie wir oben lasen, an Simrock von Eduard Hanslick empfohlen worden war, eine Empfehlung, von der er freilich keinen Gebrauch machte, wird manchem aufgefallen sein. Hugo Wolf und Eduard Hanslick? Die beiden Namen schauen einander so unversöhnlich an, dass es gar nicht den Anschein hat, als könnte man sie je unter dem Titel einer Bekanntschaft vereinigen. Und doch; diese Bekanntschaft bestand, war sie gleich auch nur sehr flüchtig, und es dürfte der seither verstorbene Bildhauer Victor Tilgner gewesen sein, der sie veranlasste. Tilgner wohnte im selben Hause wie Hanslick und erzählte seinem Wohnungsnachbar manches von Hugo Wolf: dass er zwar ein bischen „wild“, doch von echter Kunstbegeisterung und redlichem Streben erfüllt sei, dass es ihm mitunter recht knapp gehe und er eine Empfehlung an einen Verleger

brauche. Hanslick gab nun die Empfehlung, u. z. an die ihm befreundete Firma Simrock, und lernte später Wolf selbst kennen, ohne dass man angeben könnte, welchen Eindruck er von dem Besuche empfangen habe. Es war das einzige Mal, dass sich der berühmte Kritiker und unser Musiker persönlich gegenüber standen; zwanzig Jahre sind seitdem verflossen.

Was Hugo Wolf anlangt, so hat er Hanslicks feine literarische Begabung ebenso wenig unterschätzt, als er die Sache billigen konnte, der Hanslick sein Formtalent dienstbar machte. Er hielt — wie er am 22. März 1885 schrieb — „den tonangebenden Kritiker der Wiener Presse für einen viel zu geistreichen, klar und logisch denkenden Kopf, als dass uns sein ewiger Protest gegen die Kunstform Wagners und Liszts als etwas anderes denn ein kritisches Steckenpferd dünken sollte, das besagter Kritiker bald mit Anmut, bald mit Würde, immer aber mit sichtlichem Vergnügen besteigt."

Was hinwiederum Dr. Eduard Hanslick über Hugo Wolfs Werke schrieb, soll uns noch beschäftigen, und ebenso wird eine oder die andere Notiz über das persönliche Verhältnis beider noch nachzutragen sein. — —

Wir kehren in das Jahr 1885 zurück. Der Winter fesselte Wolf wieder an die Stadt; reiche Referentenpflichten harrten seiner und es muss ihm bisweilen auf seinem Parkettsitz gar nicht behaglich zu Mute gewesen sein, „mit dem Opernglase bewaffnet, seine zwei Augen gehörig aufreissend, um hernach in der Recension ein Auge zuzudrücken", und er bittet seine „musikalischen Freunde", ihn ob seines guten Sitzes weniger zu beneiden als zu bedauern, und „tagtäglich dem Himmel zu danken, wenn sich ihnen keine Gelegenheit bietet", das Theater zu besuchen.

Schon im Frühling erwachte ihm wieder die Dichtersehnsucht nach dem Heimatland, aber dieses Jahr war ungnädig, und Wolf konnte den Schwager und dessen Familie überhaupt nicht besuchen. Die folgenden Briefe schildern sein Verlangen nach dem traulichen Kreise der Beamtenfamilie, vor allem aber nach Strasser selbst. Und aus vielen Verbitterungen heraus, in menschenfeindlicher Stimmung, klammert Wolf sich gleichsam an die schlichte, herzliche Natur dieses Mannes, ja er macht ihm eine förmliche Liebeserklärung,

denn es drängte seine so unsäglich komplizierte und doch wiederum so einfache Natur zu Leuten von geradem Schlag, an ihren offenen Herzen die Zuflucht zu finden.

Um das zu verstehen, was sie uns sagen sollen, bedürfen wir bei der Lektüre der folgenden Briefe keiner Erklärung der Familien-Vorkommnisse, an die sie anknüpfen.

„Mein lieber Strasser!“ — schreibt Wolf aus Wien vom 9. Juni 1885 — so habe ich mir Deine Antwort verhofft; in demselben herzlichen Tone, wie es Deinem selbstlosen, nobeln, edeln Wesen entspricht. Herzensjunge! Wie hat es nur die Natur angestellt, einen so famosen Blitzkerl zu kneten, als Du einer bist? Nein, Du ahnst nicht im Entferntesten, wie mich Deine lieben Zeilen entzückt. Du bist der einzige Mensch, dem ich auch von ganzem Herzen zugetan bin, den ich liebe, achte und verehre. Du bist der einzige, der mich noch glauben macht, der Mensch sei nicht ganz Bestie und in diesem ‚ganz‘ liegt schon ein grosses Lob für Dich, denn gemeinhin fand ich die Menschen noch tief unter der Bestie. Kurzum und ohne viel Umschweife: ich liebe Dich. — Erfahre nun weiter, dass ich es vorziehen muss, den Sommer in Wien (eventuell Döbling bei Wien) zuzubringen. Ich benötigte dringendst ein Klavier, einige grössere Arbeiten bis zum Herbst zu vollenden. Das Instrument muss ich zu jeder Stunde, wenn es mir gerade gefällt, benützen können und das ginge in Gröbming doch nicht gut an. Aus Ischl mir eines kommen zu lassen, vertrüge meine schwindsüchtige Kasse nicht, und da mir in Wien die Wohnung eines Freundes nebst einem Klavier überlassen bleibt, dürften meine Ersparnisse gerade ausreichen, mir bis zum Anfang der Saison das Leben zu fristen. Doch will ich meinem Vorsatze: Dich auf einige Tage zu besuchen, deshalb nicht untreu werden. Nur kann ich Dir die Zeit meiner Abreise noch nicht bestimmt angeben. Am liebsten wäre es mir, dich in Aussee zu treffen. Vielleicht begibst Du dich im Laufe des nächsten Monates dahin. Darüber werden wir uns ja noch verständigen.

Leb wohl. Brauchst Du oder wünschest Du Bücher, — schreibe. Hast Du Musse zu lesen, so werde ich Dich mit einem wunderbaren Romane von Thakeray bekannt machen. Bis 15. wohne ich in der

Kumpfgasse, von da ab: I. Mehlmarkt 15. Leb wohl. Herzlichsten, innigsten Dank. Hoffentlich auf Wiedersehen [— — —].“

Und ein paar Tage später, am 15. Juni, verhandelt Wolf mit Strasser über dasselbe Thema, nur diesmal nicht andante amabile, sondern con brio:

„Du bist ein Engel — eine Art „Onkel Benjamin“, wenn Dir dieser Ausbund aller Tugenden bekannt, der bis auf das viele Saufen dein vollkommenes Ebenbild ist. Ich bitte Dich, gewöhne Deine honette Gurgel bei Zeiten ans Saufen, sonst wird nie was rechtes aus Dir. Zur Anleitung und Ereiferung werde ich Dir demnächst den Onkel Benjamin schicken, und wenn wir uns vielleicht schon in kürzester Zeit wiedersehen werden, wollen wir uns zu Ehren dieses Helden ein paar Flaschen zu Gemüte führen. Vielleicht komme ich auf ein paar Tage Ende Juli oder August nach Gröbming; Dein liebenswürdiges Anerbieten, für mich ein Zimmer in Aigen mieten zu wollen, muss ich refüsieren. Ich bleibe in Wien. Bin vorgestern in meine neue Wohnung gezogen: I. Mehlmarkt 15, 3. Stock. Es ist die Wohnung meines Freundes Köchert, die auf das bequemste und reizendste hergerichtet, mir einen sehr ruhigen angenehmen Aufenthalt gewährt. Schreibe mir recht bald und sei herzlichst bedankt von Deinem Caput. p. S. [. . .]“

Es war nicht der einzige und nicht der grösste Liebesdienst, den Heinrich Köchert seinem Freunde Hugo Wolf erwies, als er ihm seine Wohnung für den Sommer überliess. Die Familie dieses Wiener Bürgers hat vielmehr die schützende Hand über den jungen Musiker in der härtesten Zeit seines Lebens gehalten. Schon im April 1879 war Wolf in das Köchertsche Haus gekommen, und beinahe 20 Jahre, bis zu seinem Ende dauerte der für ihn segensreiche Bund. Dem Hause, das ihm ein Asyl war, verdanken wir eine der schönsten deutschen „Hausmusiken“: Den Epiphanias. Das Lied hat Wolf zur Feier des Geburtstages der Frau Melanie Köchert komponiert, und es wurde am Epiphaniastage von ihren Kindern Ilse, Hilde und Irmina im Kostüm der heiligen drei Könige gesungen und aufgeführt.

Welche „grössere Arbeiten“ es nun sind, die Wolf in dieser Wohnung bis zum Herbste zu vollenden gedachte, lässt sich nicht

mit Bestimmtheit sagen. Mutmasslich gedachte er am Prinzen von Homburg weiter zu schaffen, doch ist es wahrscheinlich, dass Wolf trotz seiner Arbeitslust in diesem Sommer gar keine grössere Arbeit vollendet hat.

Der nächste der aus dieser mit dem Schwager gepflogenen Korrespondenz erhaltenen Briefe aus Wien, unterm 23. Juli nach Irdning in Obersteier geschrieben, ist gar schön und charakteristisch.

„Was ist's denn mit Dir? . . . Ich sehne mich von Dir wieder was zu hören. Wo steckst Du? Ich habe heute in meinen Manuskripten herumgestöbert und manche darunter gefunden, die auf Schloss Gstatt von mir bekritzelt worden. Auch Schladming, vom 30. August datiert, verewigt (! ?) sich auf einem Blatt, das mit einer Skizze zum Trauermarsch aus dem ‚Prinzen von Homburg' beschmiert ist. Welche wunderbaren Erinnerungen erwachen in mir beim Anblick dieser Blätter! Es war die schönste Zeit meines Lebens, die ich auf Gstatt verlebt. Ich gäbe stracks meine Seligkeit her, könnte ich mit Euch wie dazumal, ein bescheidenes, aber seelenvoll vergnügtes Leben führen. Dich, Modesta und Deine Rangen muss ich heuer schmerzlich vermissen. Ich bin ganz wütend darüber. Wie geht's denn Deiner Familie? ich höre gar nichts von ihr. Gib mir doch die Adresse von Modesta bekannt, dass ich ihr einmal schreiben kann. Mein lieber, lieber Freund! — ich muss Dich heuer noch sehen. Bei Gott! ich bin ein hartgesottener Kerl, aber wenn ich an Dich, an Euch denke, werde ich butterweich. 's ist sonst nicht meine Art larmoyant zu sein, aber Ihr, mit Eurer grenzenlosen Schlichtheit und Herzensgüte könnt mich schluchzen machen wie zwei Dutzend Mühlräder. Du wirst mich auslachen, weil Du eine K . . . bist. Hol' Dich der Teufel und —" (folgt eine nicht wiederzugebende lustige Derbheit).

„Schreibe mir umgehend. Ich zähle die Minuten bis ich einen Brief von Dir in Händen habe.

Wenn ich mit meinen Arbeiten bald fertig werde, komme ich nächsten Monat zu Dir. Leb wohl und nochmals (dieselbe Aufforderung w. o.).

Dein Wölflein."

Man sieht, wie innig Wolf empfindet, wie er sich aber fast schämt, es zu gestehen, denn er flüchtet nach den zartesten Bekenntnissen unmittelbar in eine Derbheit, und schlägt nach dem ernstesten Wort sogleich seine Kapriolen. Voll sieht uns sein Angesicht hier entgegen. Alles, was in seiner Natur sitzt, lockert sich, wenn er an den Freund schreibt, der ihm verschwägert ist.

Mittlerweile war Josef Strasser aus dem Bezirke Gröbming nach dem uralten Städtchen Murau im Murtale versetzt worden, und Frau Modesta musste mit ihren vier Kindern — der Schule halber — nach Klagenfurt übersiedeln.

Nach Murau geht denn Wolfs nächster Brief ab.

„Wien, 1. August 1885. (Heute vor einem Jahre traf ich in Gstatt ein.) Mein lieber Schwager! Ich bin in der Tat einigermassen erstaunt über Dein heutiges, resp. gestriges Schreiben — ja, ich bin ärgerlich, erfreut, und jählings betrübt darüber. Ärgerlich, dass Du mich nicht gleich von Deiner Übersiedelung verständigt, da ich so innigen Anteil an Deinen Schicksalen nehme; erfreut, dass Du in dem v . . . Gröbning nichts mehr zu tun hast, und betrübt, dass ich Dich nicht mehr in Aussee treffen kann, welchen Egoismus Du mir in Anbetracht der herrlichen Stunden, die wir im gelobten „Ausseeerland'l“ verlebt, nicht verübeln wirst. Murau soll zwar eine sehr schöne, romantische, altertümliche Stadt sein und sie wird mir gewiss gefallen, da ihr überdies noch der eine Vorzug zu statten kommt: Dich als ihren Gast zu beherbergen, ein Vorzug, der mancher altertümlichen romantischen Stadt abgeht. Vor Mitte d. M. werde ich indessen schwerlich loskommen, da ich mit meinen Arbeiten über Hals und Kopf beschäftigt bin. [— — —] Leb wohl; schreib recht bald, hörst Du? in Treuen Dein Hugo Wolf. Ich schreibe mich mit einem f und nicht mit ff merk dir's! Sprachenverbesserer!“

Erst zu Weihnachten 1885 trifft der nächste Brief aus Wien in Murau ein; er bringt dem Schwager wichtige Nachrichten: über die Penthesilea, über das Streichquartett, und er erzählt in knappen Worten von dem „grossen Warten“ des Künstlers, von seinen vergeblichen Anfängen an die Oberfläche.

„Mein lieber Strasser! Wie kommt es denn nur, dass wir von einander so lange nichts gehört? Weisst Du's? ich weiss es nicht.

Doch halt. Ich, für meine Person weiss es schon. Ich wollte Dich mit einer Nachricht überraschen, die bei Deiner Teilnahme an den Schicksalen meiner künstlerischen Tätigkeit, auch dir eine grosse Freude bereiten sollte. Aber ich wartete, wartete, wartete — bis zum heutigen Tage, jedoch wurde ich nur mit Aussichten, Hoffnungen, Versicherungen u. dgl. schönen Sachen gespeist, die freilich den Appetit auf eine angenehme Art reizen, aber den Magen leer ausgehen lassen. Ich habe gute Aussichten meine Phentesilea in München und [...] zur Aufführung zu bringen. Bis Ende Januar muss sich's entscheiden. Bete für mich. — Wie's meinem Streichquartett ergangen, darüber gibt die beiliegende Recension vom 23. Oktober Aufschlüsse. Dieselbe hat viel Staub aufgewirbelt."

Bevor wir weiterlesen, wollen wir einen Augenblick nach dem Schicksal des Streichquartettes sehen; aus dem Beieinander von getäuschten Hoffnungen und vergeblichen Bemühungen hören wir über dieses Werk nichts als ein paar lakonische Andeutungen. Wie über eine längst begrabene Sache, über die mehr zu sagen nicht die Mühe lohnt, geht der Schreiber des Briefes kurz darüber hinweg. Er verweist auf den Bericht, gleichsam als das den Gegenstand betreffende Aktenstück. Kein Wort sonst fügt er bei. Und doch handelt es sich hier um einen Vorfall, der still unter der Decke des Lebens spielend, Wolf mehr als eine blosse Hoffnung wegnahm. Im September dieses Jahres hatte Wolf der Roséschen Quartettgesellschaft, die sich damals schon eines guten Rufes in Wien erfreute, übrigens auch der Hellmesbergerschen, der ersten Quartettvereinigung Wiens, sein „Schmerzenskind" zur öffentlichen Aufführung übergeben. Aber das Werk wurde — unbekannt aus welchen Gründen — abgelehnt, und Wolf hiervon im Oktober verständigt. Welche Motive die Ablehnung immer gehabt haben mochte,*) sie hatte den Erfolg, Wolf aufs tiefste zu ver-

*) Dr. Richard Kukula, der Redakteur des Salonsblattes war, als Wolf das Musikreferat inne hatte, erzählt in der „N. fr. Pr." vom 23. Febr. 1903, dass Wolf nur mit grösster Mühe dazu gebracht werden konnte, das Stück einzureichen. „Unzufrieden mit sich und der ganzen Welt, prophezeite er den Misserfolg, seine Aufregung unter schandvollsten Witzeleien — denn durch derlei suchte er seine Umgebung zu täuschen — verbergend . . . Die Quartettleitung, die Wolf nur von seinen spiessigen Kritiken her kannte, und trotz der Empfehlung seines Mitgliedes, des uns befreundeten Geigers Loh, von seinem Talente keine Ahnung hatte, lehnte die Aufführung des Werkes ab.

wunden, und da er zu keusch war, sein zerrissenes Innere der Welt zum Anschauen zu geben, schrieb er sich die ganze Sache vom Herzen herunter und machte sich über die Geschichte nicht schlecht lustig: über die Quartettgesellschaft Rosé, über die einstimmige Ablehnung und über sich selbst. So verdanken wir dem Vorfalle eine der originellsten Recensionen Wolfs, eine wahre Seelenphotographie. „Musik?" ist der Aufsatz überschrieben, aus dessen schnurrigem Tone ein verhaltenes Weh klingt. Hier einige Stellen daraus:

„Es gibt wohl kaum etwas Betrübenderes, als einen noch so bescheidenen Wunsch nie erfüllt sehen zu können; und doch beschäftigt den Menschen nichts so sehr, als das Bangen oder die Zuversicht auf Erfüllung seiner Wünsche und Hoffnungen. Man wird darüber zum Narren, zum Trunkenbold, zum Misantropen, zum Sterndeuter, zum Hungerleider, zum Schatzgräber, zum Schuldenmacher, zum Teufelsbeschwörer, zum lyrischen Dichter, zum Bummler, zum unglücklichen Liebhaber, ja sogar zum Recensenten (wie z. B. ich) und Gott weiss zu was allem Nützlichen noch und Angenehmen. Fürwahr, man sollte, solchen Übelständen zu entgehen, sich in ein möglichst kühles Verhältnis zu seinen Wünschen und Hoffnungen stellen ... man sollte Sprechstunden für so prätentiöse Gäste einrichten und diese Sprechstunden so unpünktlich als die eigene Hochachtung, die jeder Lump für sich hegt, nicht gerade darunter leidet, einhalten ...

(Wenn ich an das furchtbare „non" denke, wie es von vier kräftigen Männerstimmen im reinsten unisono hervorgestossen, die Wände erzittern gemacht, kommt mir eine ähnliche Stelle im Orpheus von Gluck dagegen gehalten wirklich armselig vor ...) freilich eine Ablehnung zu zwei Stimmen in sanften Terzengängen, dazu die dritte sich in artigen kontrapunktischen Wendungen (oder in diesem Falle besser: Windungen) gesellen, während die vierte als neutrale Macht, pausenzählend sich verhalten konnte, hätte mich ungleich sympathischer stimmen müssen.

Meine Herren! Haben Sie Mitleid mit uns armen Komponisten! Brüllen Sie nie einstimmig, wenn Sie ein Werk verurteilen, verteilen Sie sich in Atome, wofern Sie so etwas überhaupt vermögen, aber lassen Sie sich's nicht beikommen, hoffnungsvollen Autoren so gotteslästerliches ungereimtes Zeug von einstimmigen Beschlüssen gegen dieses oder jenes ihrer Werke schriftlich zukommen zu lassen. Üben Sie Höflichkeit und Milde. Versehen Sie Ihre Rocktaschen mit Zwiebeln, oder wenn Sie Phantasie genug haben, um durch dieses Medium Ihre Wasserkünste spielen zu lassen, so brauchen Sie nur an die Geschichte vom verlornen Sohn, an den hängengebliebenen Absalom, an Joseph in der Grube, an Jonas im Wallfischbauche, an den Katzenjammer des berühmten Trunkenboldes Noah, an das schmerzvolle Ende der guten Königin Kleopatra oder an sonst eine traurige Begebenheit aus der biblischen Geschichte zu denken ...

Zu Weihnacht hätte ich Dir gern ein groß-
artiges Geschenk gemacht: ein Königreich od.
Himmelreich, wie Du's eben verdienst. Jedoch
wirst Du Dich auch in der kleinen Welt des
Onkel Benjamin nicht behaglich fühlen. Ich
habe schon vor langem das Buch Dir kaufen
wollen u. nun da die frohe Weihnachtszeit vor der
Thüre der Jahreswende steht, soll die Lectüre
dieses Büchleins Dich mit allem Mißgeschick
des zur Neige gehenden Jahres versöhnen.
Und eine Philosophie ausgedrückt, wie sie
dem unvergleichlichen Benjamin allzeit in den
schwierigsten Situationen zu Gebote ~~stand~~ stand
wirst auch Du Dich [illegible], Thoren u.
[illegible] Leben schaffen. Du wirst
den [illegible] Jahren lassen u. die langen Ge-
sichter u. wünschst die [illegible]
wirst Du auch nicht lassen. Freund! Führe
Dir dieses Buch ja zu Gemüthe, es läßt
sich gar viel daraus lernen, zumal in
Deiner Lage. Die Kleinwelt, in die Du ge-

Teil eines Briefes von Hugo Wolf
an Josef Strasser vom 23. Dez. 1885

bar bist, sieh auch die Benjamin's. Das wird Dir das Buch besonders werth machen. Gewiß, mein Lieber, wirst Du ebenso viel Nutzen aus diesem Buche schöpfen können, als es Dir Annehmlichkeiten bereiten wird. Lies es nur sehr, sehr oft u. schreib mir, wie es Dir gefällt, sobald Du es einigemale durchgelesen. Betrachte es als Dein Tischgebet, Deine Morgen- u. Abend-Andacht. Lern' es, wie ich, auswendig. Erfreue Dich daran.

Gern hätte ich den Christbaum Deiner lieben Kinder besorgt, aber ich bin so arm, daß mich der Teufel auch einmal holen möchte. Meine Seele! Der Herbst ist mir schon lange nicht vergangen.

Dass diese Recension „viel Staub aufgewirbelt“ hat, darf man Wolf aufs Wort zuglauben.

Das bei Rosé damals eingereichte Manuskript ist in der Folge durch einen unglücklichen Zufall — Wolf soll es in einem Tramwaywaggon vergessen haben — verloren gegangen. Erst lange Jahre danach gelangte der Hugo Wolf-Verein in den Besitz eines Streichquartettes in d-moll, höchst wahrscheinlich desselben, dem damals die Ablehnung beschieden war. Im Februar 1903 wurde es durch den Verein zur Aufführung gebracht und zwar mit dem grössten künstlerischen Erfolge. Ja, ein Kritiker schrieb über dieses Werk des Neunzehnjährigen, das an der Spitze dieselben Worte trägt, die Wagner als Motto vor den ersten Satz der Neunten setzte: „Entbehren sollst du, sollst entbehren“ — es sei stellenweise von echt Beethovenschem Geiste erfüllt und sei so gemütstief, ideenreich und klangschön, dass es, früher aufgeführt, den Komponisten mit einem Schlag in die erste Reihe zeitgenössischer Tondichter hätte stellen können.*)

Wenn die beiden d-moll-Quartette, das 1885 abgewiesene, und das 1903 aufgeführte identisch sind, was mutmasslich der Fall ist — dann war der Vorfall für Wolf nicht ein Malheur, sondern ein Unglück. Und es tröstet nur ein Eichendorffsches Wort: Von allen guten Schwingen, zu brechen durch die Zeit, die mächtigste im Ringen, das ist ein rechtes Leid . . . Wolfs ausführliche Recension in eigener Sache hatte demnach alles Recht für sich.

Nun lesen wir in dem oben angefangenen Weihnachtsbriefe vom 23. Dezember weiter, der an Strasser zugleich mit dem Buche Claude Tilliers gelangte. Eine kurze Widmung hatte Wolf auf das Titelblatt gesetzt, und in den Brief sein ganzes Herz hineingeschrieben:

„Zu Weihnacht hätte ich Dir gern ein grossartiges Geschenk gemacht: ein Königreich oder Himmelreich, wie Du's eben verdienst. Indessen wirst Du Dich auch in der kleinen Welt des „Onkel Benjamin“ recht behaglich fühlen. Ich habe schon vor langem das Buch Dir kaufen wollen; nun die schöne Weihnachtszeit vor der Türe der Jahreswende steht, soll die Lektüre dieses Buches Dich mit allem Missgeschick des zur Neige gehenden Jahres versöhnen. Mit einer

*) Prof. Dr. Richard Wallaschek in der „Zeit“ vom 13. Febr. 1903.

Philosophie ausgerüstet, wie sie dem unvergleichlichen Benjamin allzeit zu Gebote steht, wirst auch Du Dich frohen Mutes, kühn und unverzagt durchs Leben schlagen. Du wirst dem neuen Jahre lachend in die Augen gucken und wenn es Dir eine Fratze schneiden sollte, wirst Du erst recht lachen. Freund! führe Dir dieses Buch ja zu Gemüte; es lässt sich gar viel daraus lernen, zumal in Deiner Lage. Die Kleinwelt, in die Du gebannt bist, sie ist auch die Benjamins. Das wird Dir das Buch besonders wert machen. Gewiss, mein Lieber, wirst Du ebenso viel Nutzen aus diesem Buch ziehen können, als es Dir Annehmlichkeiten bereiten wird. Lies es nur sehr, sehr oft und schreibe mir, wie es Dir gefällt, sobald Du es einigemale durchgelesen. Betrachte es als Dein Tischgebet, Deine Morgen- und Abend-Andacht. Lern es, wie ich, auswendig. Erfreue dich daran . . .

Gerne hätte ich den Christbaum deiner lieben Kinder bereichert, aber ich bin so arm, dass mich der Teufel nicht einmal holen möchte. Meiner Seel! So schlecht ist's mir schon lange nicht gegangen. [ ] und da ich nur von meiner Feder lebe, fast keinen Nebenverdienst habe, geht's mir erbärmlich schlecht. Ist Modesta bei Dir? Oder noch in Klagenfurt? Seit 5 Monaten höre ich nichts mehr von ihr. Wenn Du ihr schreibst, sage ihr, dass ich unzählige Male an sie und ihre Kinder denke, und dass ich ganz traurig bin, für den Christbaum nichts beisteuern zu können.

Leb' wohl. Glück auf zum neuen Jahre! Der Himmel bescheere dir einen Minxit. — Herzlichst

Dein

Wien, 23. Dezember 885. Hugo Wolf."

Nur die Treuherzigkeit selber kann solche Briefe geschrieben haben. Wo Hugo Wolf das Herz öffnet, sehen wir den verborgenen Schatz seiner Liebe und Güte schimmern, und die Annalen seines inneren Lebens erzählen uns von dem weichsten, kindlichsten Gemüt. Kinder waren ihm immer von allen die liebsten und teuersten Menschen, ein Freund und Vertrauter legte er ihnen die Hand aufs blonde Köpfchen, denn Unschuld ist das Wesen des Kindes, wie sie das Wesen der Natur ist; und nichts enttäuscht, was unschuldig ist. „Meiner Seel! So schlecht ist es mir schon lange nicht gegangen" — und doch schmerzt es ihn nicht so um seinetwegen, als deshalb,

weil er dem kleinen Neffen und den Nichten diesmal gar nichts untern Christbaum legen konnte, wie er's gerne wohl gethan hätte.

Das Jahr vorher hatte er noch für jeden etwas bereit gehabt, ein Pferd samt Equipage für den Knaben, „Grosse Puppe", Puppenkasten und Pulcinell für die Mädchen, und sich dabei entschuldigt, weil die Grossen nur Grüsse bekamen: „Bedenkt aber, dass ich ein armer Teufel bin."

Dieses Jahr langte es nur zu einem schönen Buch für den Schwager; den Kleinen konnte er nichts bescheren: es ging ihm erbärmlich schlecht.

Der nächste Brief fällt schon ins neue Jahr, das nicht besser beginnen sollte, als das alte schloss. Wolf macht seine Lieben mit den weiteren Schicksalen seiner „Schmerzenskinder" bekannt. — Das Gebet des Schwagers hatte nichts genützt: die Partitur der Penthesilea kam aus München zurück. Dazwischen plaudert Wolf in seiner gutmütigen Weise von allerhand privaten Freuden, als wolle er sich mit ihnen trösten. Auch hatte er sich für den Schwager in Wien zu verwenden gesucht, worauf der Anfang des Briefes sich bezieht.

„Lieber Strasser! Liebe Modesta! Ich kann Gründe für mein langes Stillschweigen anführen; aber nicht etwa Faulheit oder überbürdete Arbeit oder Vergesslichkeit oder guter Wille sollen mir zu einer Ausrede verhelfen. Einzig nur die Hoffnung, Dir, lieber Strasser, als Antwort auf Eure lieben Zeilen eine freudige Nachricht mitteilen zu können, hielt meine schreiblustige Feder bis zum heutigen Tage im Zaum. Aber trotz meines unerträglich langen Ausharrens, konnte ich noch nichts Definitives erfahren [. . .]

Meine Penthesilea wurde in München nicht angenommen; ob sie in [. . .] zur Aufführung gelangen wird, das weiss der Himmel. Einstweilen muss es mir genügen, mein Streichquartett in einer Privat-Gesellschaft und zwar bei Goldschmidt aufgeführt zu wissen. Die Aufführung vor einem geladenen Publikum, aus ca. 60—80 Köpfen bestehend, findet Sonntag über acht Tage statt. Goldschmidt und Frau lassen Dich auf das Allerschönste grüssen. — Dir, liebe Modesta soll ich eigentlich eine Dankesadresse übermitteln, ein Diplom oder einen Orden oder etwas ähnliches; denn alle meine Freunde waren des Lobes und Entzückens voll über Dein epochemachendes Kletzen-

9*

brot. Ich habe bei jedem Bissen an Dich gedacht und dabei geschworen, dass ich kommenden Sommer Dich armfressen will. Ich komme ganz gewiss, denn ich habe bei meiner Glatzen geschworen.

Mich freut's herzlich, dass Ihr wieder beinander seid. [...] Ich kann gar nicht mehr den Sommer erwarten, wieder in Eurem Kreise aufzuleben. Das stärkt und frischt einen für ein paar Winter gleich auf. Deine Photographie, Strasser, finde ich sehr gelungen, auch Goldschmidt, dem ich sie gezeigt. Mit Goldschmidt verkehre ich in letzter Zeit sehr viel; wir sind fast alle Tage beisammen und foppen uns nach Herzenslust. Kommenden Sommer werde ich Euch manche Schnurren von ihm zu erzählen haben. Schreibt, schreibt, schreibt recht bald Eurem

Hatzapitel.

Tausend Küsse, mit Nasenstübern vermischt, an die Kinder.

Wien, 25. Januar 1886."

Auch die halböffentliche Aufführung des Quartettes in Goldschmidts Wohnung sollte nicht zustande kommen. Wenigstens erinnert sich Goldschmidt nicht, dass das Werk je bei ihm gespielt worden wäre. Doch hat es das Winklersche Quartett — es ist längst auseinander gegangen — in der Wohnung des Primarius einmal probiert. Goldschmidt stand dem Freunde in Freud und Leid redlich bei, und es ist eine interessante Sympathie, die beide Männer verband: den liebenswürdigen Charmeur, den vornehmen Weltmann, den Componisten von gesellschaftlicher Politesse, und den kleinen heftigen Wolf, der ganz von unten herauf kam, seinen Weg zu nehmen, den Feind der Konvention, den Freund der urwüchsigen Aussprache.

Doch hat der Humor diese Genossenschaft fest zusammengehalten, und es geht manch feine Geschichte um, deren Helden Wolf und Goldschmidt waren.*)

Diesmal konnte es Wolf, alias Hatzapitel — sein selbstgewählter Spitzname — nicht erwarten, dass der Sommer kam, der ihn aus der

*) Eine der drolligsten Episoden ist die, welche Wolf in einen fingierten Rechtsstreit mit einem Herrn verwickelte, den er einmal unterrichtet hatte. Er empfing den Besuch eines Artztes, der ihm als Rechtsanwalt vorgestellt wurde, und es gab zwischen dem angeblichen Kranken und dem vermeintlichen Advokaten eine Lustspiel-Scene.

grossen unruhigen Stadt in das stille Kleinleben der Familie führte. Schon am 12. Mai 1886 schreibt er rasch, wie im Reisefieber, nach Murau: „In drei Wochen bin ich bei Euch. Am 6. oder 7. Juni reise ich von Wien ab und schnurstracks zu Euch.“ Aber, mitten drin, vergisst seine Gutherzigkeit doch nicht der Familie, die an die österreichische Provinz gebunden ist, und er meint, aus Wien, wo er lebt, jedem etwas mitbringen zu müssen, namentlich den Kleinen; und so fährt er fort:

„Deine Antworten auf meine Fragen haben mich befriedigt, aber wenn Du glaubst, dass ich mich schon ausgefragt, irrst Du Dich. Höre, was ich noch weiteres zu wissen verlangt: Eure Wünsche.

Das ist wenig, aber wenn jedes von Euch weiss, was es möchte, so verständige mich davon, denn ein Onkel, der aus der Residenz kommt, darf nicht mit leeren Händen kommen. Geniert Euch das nicht und lasst mich hören, wie sich Eure Wünsche verteilen. Schreibt mir, womit vor allem Dir und Modesta gedient ist, ob Nelli sich noch mit Puppen beschäftigt, ob Tino als Schulpflichtling (vielleicht auch Schulflüchtling) an den Brüsten der Weisheit saugend Märchenbücher oder doch Schulrequisiten oder sonst was dergl. Nützliches müssigem Spielwerk vorzieht? Wenn nicht, so kriegt er irgend ein vorsintweltflutliches Tier aus der Spielereiwarenhandlung. Destas und Jennys Geschmack dürfte sich mit den Jahren auch schon verfeinert haben; die schöne Zeit, wo Kinder an einem Kochlöffel mehr Vergnügen finden, als an der kostbarsten Spielerei haben sie wohl schon hinter sich. Der Mensch wird immer kritischer, je älter er wird. Wie weit es mit mir gekommen, ersiehst Du aus meiner Stellung. Adieu! Schreib mir Ausführliches. Verstanden? Nochmals Adieu! Dein Benjamin.“

Nach diesen humorvollen Auseinandersetzungen legte „Onkel Benjamin“ seine „schreiblustige Feder“ bei Seite, die Korrespondenz bricht ab, denn nun kommt er selber nach Murau.

So wie er sich's ausgedacht hatte, geschah's ungefähr: am 12. Juni traf er ein. Aber auch nur diese eine Vorausbestimmung erfüllte sich. Alle anderen Erwartungen sollten fürs erste getäuscht sein und — wie gewöhnlich — wenn wir uns etwas recht schön ausgemalt haben, das Schicksal uns eine Nase dreht, dass wir dann gar

keine Freuden an der Sache haben, so auch hier. Das Gebäude seiner Hoffnungen war fertig bis zum letzten Fensterkreuz, da kam eine Winzigkeit dazwischen und alles stürzte zusammen.

Schon Wolfs Ankunft in Murau hatte der Himmel nicht freudig begrüsst. Ein schwerer Regen troff herab, die Nebel krochen über den Wäldern, die Berge hatten sich versteckt, das ganze Land fröstelte. Öde schaute die Gebirgsstadt den Ankömmling aus der Residenz an. Aber das Unglück wollte noch ein Mehreres. Während Wolf seinen Koffer auspackte, flog ihm durch das Ungeschick einer Hausbewohnerin ein Wurfspielzeug, das er für die Kinder mitgebracht hatte, ins Auge, so dass er laut aufschrie. Die Folge war, dass das Auge erkrankte, Wolf die Heilung im dunkeln Zimmer abwarten und Strasser ihm mit Vorlesen die Zeit vertreiben musste. Dazu traten noch andere Fatalitäten. Die Kinder waren erkrankt und die Frau des Hauses selber, seine Schwester, lag zu Bette.

Drei Tage vor Wolfs Ankunft war Strasser ein Töchterchen geboren worden. Schon als der Gast davon hörte, wollte er gar nicht erst ins Haus, denn er, der grosse Kinderfreund, mochte von der Säuglingswirtschaft und dem Geschrei des Baby nichts wissen und gleich davon gehen. Indessen blieb er, wenn auch von einer abscheulichen Stimmung und Unbehaglichkeit erfüllt. Das war das schöne Murau, nach dem er sich ein halbes Jahr schon gesehnt hatte? Man sah ja garnichts. Und was man sah und hörte, war grässlich.

Nun ereignet sich aber noch etwas, was Wolf geradezu in eine seelische Katastrophe trieb. Die Eltern des neugeborenen Kindchens hatten den „Onkel aus der Residenz“ gebeten, bei der Taufe Pate zu stehen; sie hatten's ihm arglos nahe gelegt und sich recht gefreut, den guten Hugo, von dem sie so viel hielten, und der die Kinder so lieb hatte, im Kirchenbuche eingetragen zu sehen. Das würde er doch sicher gerne tun. Er aber war plötzlich ein anderer. Er konnte das nicht, er wollte es nicht. Schweigend hatte er die Bitte angehört, dann verschwand er. Von Mittag an liess er sich nicht sehen. Man wusste nicht, was mit ihm geschehen. Er hatte sich irgendwo im nahen Wald versteckt, kurz er kam nicht mehr zum Vorschein. Man wartete den ganzen Nachmittag. Allein umsonst.

Am nächsten Morgen aber fand Strasser auf dem Tisch des Speisezimmers einen von Hugo beschriebenen Bogen Papier liegen. Und er las, auf das tiefste erschüttert:

„Mein lieber Beisskurz! Ich möchte am liebsten weinend um Deinen Hals fallen und ebenso Dir, Modesta! Ich bin steinunglücklich und zugleich wütend auf mich. Bedauert mich, denn ich weiss nun sicher, dass mein Los ist, alle die zu kränken, die mich lieben und die ich liebe. Es ist leider nicht das erste Mal, dass ich in einem solchen Seelenzustand mich befinde und das ist eben das traurige. Dadurch habe ich die Überzeugung gewonnen, dass meine Gemütsbeschaffenheit eine durchaus kranke ist und bleiben wird.

Was gäbe ich doch darum, wenn ich Dir den kleinen Dienst, Patenstelle bei Deinem Kind vertreten zu haben, getan hätte! Und glaube mir, innerlich war ich auch ganz damit einverstanden; aber da flüsterte mir so ein Teufel (und ich beherberge Legionen in mir) ins Ohr, dass ich's nicht tun sollte, weil Dich das schmerzen werde. Ich war sogleich einverstanden und da ich merkte, wie sehr Dir daran gelegen war, so weigerte ich mich erst recht. Und doch, — heute Mittag wollte ich schon den Mund auftun und Dir sagen, dass ich zu allem bereit bin und dies mit Freuden, da merkte ich Eure mürrischen Gesichter und die haben mir die Rede verschlagen.

Nun lach mich aus, ich bitte Dich, Herzliebster, denn Du wirst lange in der Welt suchen müssen, bis Du ein solches Prachtexemplar von einem Narren findest wie Deinen ehrenwerten Schwager, der Dich und Deine Frau von Herzen gern hat.

Denk Dir, ich hatte schon wieder den Vorsatz gefasst, Euch zu verlassen, weil ich mir gar zu ekelig vorkomme.

Ich will Euch heute nicht mehr sehen, weil ich's nicht über mich bringen kann, Euch ins Gesicht zu

schauen. Verbrenne dies Blatt und red' mir nie mehr von der Geschichte.

Auf Wiedersehen morgen früh. Gute Nacht.

Dieses in der einsamen Nacht hingeworfene Schriftstück ist eines der ergreifendsten Bekenntnisse, das je ein Mensch geschrieben hat. Ein Stück Papier und die Beichte am Ohr des Freundes. Es offenbart einen Menschen in seinem tiefsten Elend, den Kampf einer reinen Seele mit einem dunklen Dämon, der sie heimsucht; und es spricht das Allergeheimste aus, das einer sich nur selbst ablauschen kann, ohne Rast in anklagender Offenheit. So erinnert es an Beethovens Heiligenstädter Testament oder wieder an Rousseaus Confessions. Die Schleier vor dem Eingang zu seinem Innersten hat ein Mensch weggerissen, eine furchtbare Wahrheit wird bloss. Vielleicht nur die Wahrheit einer Stunde, eines Nachmittags; und doch stöhnen die Worte gleichsam eine Ahnung hervor, die einmal Wahrheit werden sollte. Eine Zerknirschung klagt aus dem Papier, wie sie vielleicht nur fanatische Flagellanten fühlen; seine Seele peitscht einer, weil sie dem bösen Trieb unterlag, sein Herz zerfleischt einer, weil er es erkannte.

Wolf sah, dass er eine Natur war, in der mehrere Naturen staken, ein Mensch, in dem zwei Menschen lebten: ein lichter, liebender, kreuzbraver, herzensguter und ein dunkler, zorniger und wilder.

Sollen wir ihm recht geben?

Ein Dualismus bildete Wolfs Wesen; vielleicht ist er ein Erbstück des Blutes, vielleicht des Stammes, vielleicht ist er aus noch tieferen Schichten hervorgegangen.*) Wolf war gutmütig, herzlich, nobel, lieb und reizend, wie der deutsche Österreicher zu sein pflegt, und wieder „kritisch", abgeschlossen, unzugänglich, vereist, wie man die Leute im Unterland oft findet. Für die grosse Welt, die nur nach dem Äusseren tappt, war er keine leicht zu behandelnde, keine „bequeme" Natur, und doch vermochte er Menschen zu bezaubern, und seinen Freunden hat er Stunden der höchsten Weihe geschenkt. Man konnte zu Zeiten jeden Schritt bestimmen, den er

*) Es bleibe den Anhängern der Gobineauschen Lehre vorbehalten, einige Rätsel dieser Natur zu entziffern.



**Das Haus in Murau, in dem Hugo Wolf
im Sommer 1886 Mörikes „Gebet“ schrieb**

tun würde, und wiederum litt er an der Laune der genialen Menschen, die nichts berechnen lässt, als ihre Unberechenbarkeit. Einmal frisch, in rosiger Stimmung, von goldenem Humor, mit tausend Schnurren im Kopf, dann mit einemmale ganz umschlagend, zu nichts mehr zu gebrauchen. Er lebte zwischen Sonnenschein und Frühling, Nacht und Gewitter; von Lustgefühlen erfüllt, hoch aufjauchzend, von Katastrophen zu Boden geschlagen, von starken Affekten hin- und hergerissen, von Freud und Leid aus dem „normalen“ Mittelpunkt getrieben, schien er den Menschen mitunter das, was man excentrisch nennt. Man erzählt sich von ihm geniale, unbegreifliche Anekdoten, und sie erinnern an die, die man von Baudelaire erzählt, und wieder scheint seine Natur so kombiniert, wie die Ludwigs van Beethoven. Auf den allerverschiedensten Stimmungshintergründen spielte sich sein Leben ab.*)

In Salzburg war es, als Wolf einmal um 3 Uhr morgens stürmisch Einlass in das Zimmer Carl Mucks, seines Kollegen, verlangte; und nach langem Parlamentieren eingelassen, stürzte er auf das Sofa und sprang darauf wie ein Besessener. Später klärte sich's: er war gekommen, weil er — Zahnweh hatte. Dann wurde er wieder ganz friedlich und gut und schlief ein. Und Eckstein weiss, dass Wolf während einer musikalischen Soirée in seinem Hause mit einemmale spurlos verschwand. Er fehlte an der Tafel, und als man ihn suchte, fand man ihn schlafend unterm Klavier. Hervorgeholt war er wieder ganz in Ordnung und spielte am Abend noch stundenlang bezaubernd Klavier.

Eine Kleinigkeit genügte, er wurde misstrauisch, und erklärte mit seinen besten Freunden selbst nicht mehr verkehren zu wollen. Ein Brief, der ihm einmal, von Freundeshand geöffnet, zukam, war der Grund, augenblicklich abzubrechen; später vergass er es wieder. Als ihm einer seiner treuesten Freunde eine Notensendung, ohne es zu wollen, an eine falsche Adresse nachschickte, — denn Wolf war mittlerweile abgereist — überschüttete er den Unglücklichen mit einer Flut von Beschimpfungen; nach einer Weile war er wieder der Alte. An Strasser schrieb er am 1. August 1885: „Mit Weibern lässt sich

*) Siehe: Dr. Ernst Jentsch, „Die Laune“, eine ärztlich-psychologische Studie. Wiesbaden 1902.

auf Distanz ja recht gut verkehren." Und in der Tat, in seinem „Verhältnis zur Frau" war er von der ausserordentlichsten Zurückhaltung, ja, wie aus den Briefen an Strasser hervorgeht, dachte er in erotischen Dingen aufs strengste und reinste. In seinen italienischen und spanischen Liedern hat er einen Hymnus auf die Weibesliebe gedichtet, hat er die Frauenseele geradezu verklärt, wie er im Corregidor der treuen Gattenliebe ein Denkmal baute. Er liebte die Natur unsäglich; als er mit seinem Freunde Dr. Heinrich Potpeschnigg später, in der Mitte der neunziger Jahre durch Südtirol wanderte, und in der Frühe auf die Serpentine nach Schluderbach kam, während die Morgensonne gerade den Croda rossa beschien, da schrie, juchzte und jodelte er vor Entzücken, seine volle Naturfreude brach aus, er tanzte und sprang, als er die rote Wand im Morgenstrahl leuchten und glühen sah. Und es gab wieder Zeiten, wo er die Natur hasste; in unproduktiver Stimmung „chikanierte" ihn „dieser wundervolle Frühling mit seinem geheimnisvollen Leben und Weben" geradezu und „dieses verwirrende Drängen nach Leben, Gebären, Gestalten" machte ihn, in dessen Seele gerade „Windstille" herrschte, rasend, wie er am 26. April 1893 an Kauffmann schrieb.

Die letzten Gründe dieses Wesens verlieren sich ins Dunkel; aber das Dokoment, das Wolf in Murau schrieb, in der Hand, treten wir wie mit einer Kerze in ein dunkles Zimmer.

Wolf wusste um die Engel und die Teufel in der „Höhle seines Inneren", er kannte seine Natur, er litt an ihr, es gab Stunden, wo er an ihr verzweifelte. Eine dieser Stunden haben wir erlebt, und die Urkunde gelesen, die von ihr zeugt: Wolfs „Murauer Testament". Sein Herz zitterte in tiefster Not; ein Schrei aus ersticktem Halse, das Haupt sank ihm gegen die Brust — — — schweigend, und erschüttert von Liebe und Schmerz wenden wir uns ab.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die nächsten Tage kamen, die Sonne trat in die Gegend ein, und alles war vorbei, alles war gut. Hinter dem Hause Strassers lag ein alter Garten, der bis an den Fluss hinablief, und dort, an dem Ufer der Mur, sass Wolf stundenlang und sah dem Wasser nach. Das Haus stand hinter der alten Kirche mit ihren schweren Portalen, eine vergangene Zeit sass in den Winkeln. Die halbverfallene Angel-

hütte im Garten wollte man aufrichten, aber Wolf duldete es nicht. Denn der Duft einer wundervollen, romantischen Stimmung stieg aus den Plätzen auf, wo alles so vergessen und still, weit hinter der Welt lag. Da zog er sein Mörikebüchlein aus der Tasche und las und träumte zwischen „Kaiserkron' und Päonien rot" von jenem gemütreichen Pfarrvikar, der auf seinen Postfahrten in die schwäbischen Landstädtchen ein Poet wurde. Und die Gedanken, die ihm zuflogen, waren fruchtbar. Vierundsechzig Jahre, nachdem der Dichter das „Gebet" erdacht, zog der Musiker die ersten Töne wie Fäden um die Verse. „Weisst du, dass ich ein kleiner Wagner bin?" kam Wolf eines Tages zu Strasser. „Schau, ich habe was gedichtet und will es selber komponieren". Und er begann zu lesen: „Herr, schicke was Du willt . . ." Strasser unterbrach, denn die Bildung „willt" schien ihm nicht in Ordnung. „O, Du . . .", rief Wolf, „siehst Du; das gefällt Dir halt nicht, weil Du glaubtest, es sei von mir. Ist ja von Mörike! Nun ist es schön, was?"

Und das Wolfsche Lied, wie es später geschrieben wurde, war schön; es hatte etwas von dem „wunderbaren Selbst" des Poeten, und hat ihn nicht nur den Deutschen wiedergegeben, sondern sein Bild sogar zu den Engländern hinübergetragen.*)

Je länger Wolf blieb, desto heimischer fühlte er sich; er grub sich dort ein, beinahe vier Monate lebte er in Murau. Nichts schreckte ihn mehr ab, nicht einmal der Säugling. Ja, dasselbe Kind, um dessentwillen er so tief gelitten hatte, wurde sein Liebling, und der Komponist des Gebetes zärtelte es und wartete es mit der Saugflasche, wenn die Mutter fortgegangen war, er war der treueste Wärter.

Sein stilles Glück in Murau wurde nur hier und da durch — Lärm gestört, wenn nämlich einer pfiff, ein Hahn zu krähen begann, oder ein Halter in der Frühe mit der Peitsche schnalzte. Solche Geräusche, oder das monotone Zirpen einer Grille konnten ihn ausser Rand und Band bringen, und er vermochte, wie später einmal in Unterach, eine halbe Nacht zu opfern, um eine vergnügte Grille zu fangen, die ihn störte. An Kauffmann schrieb er im Juli 1893:

*) Das „Gebet" ist nunmehr mit englischem Text, als „Prayer" erschienen.

„Werden Sie's glauben, dass mir Traunkirchen und zumal der Pfarrhof geradezu verhasst worden ist wegen des Vogelgesanges? Sie können sich es gar nicht vorstellen, was ich unter diesem vermaledeiten, eintönigen, in stets wohlgezählten kurzen Pausen sich wiederholenden Gezwitscher der Finken zumal zu leiden habe. Dass meine Nachtruhe von 3 Uhr morgens ab zu Ende ist, wäre noch nicht das schlimmste. Aber den ganzen lieben Tag dieses verfluchte Tirili anzuhören und machtlos dagegen sein zu müssen . . . das ist denn doch des Guten zu viel." Selbst aber liebte er Melodieen von greller Farbe, oder Geräusche mit musikalischen Reizen. Schon als Knabe in St. Paul hatte er unaufhörlich den „Grafen von Luxemburg" oder den „lieben Augustin" vor sich hin singen können, und in Murau liess er Viertelstundenlang eine Türe in den Angeln quietschen, um die Tonhöhe heraus zu analysieren. Ja, in das neapolitanische Bänkel Funicula hat er sich später geradezu verliebt; unaufhörlich konnte er sich's vorsingen lassen, und er gedachte die Melodie in den dritten Satz seiner Italienischen Serenade für kleines Orchester als Thema aufzunehmen.

So gingen die Murauer Tage hin. Kam wieder der Herbst, und Wolf musste nach Wien zurückreisen.

Kaum trat er dem Leben der Grossstadt unter die Augen, schnitt es ihm auch schon eine Fratze. Im Oktober dieses Jahres war es, dass er einen neuen Schicksalsschlag erlitt. Er hatte sein zweites „Schmerzenskind", die Penthesilea-Dichtung einer österreichischen Orchestergesellschaft zur Aufführung eingereicht. Diesmal erhielt er zwar keinen einstimmigen Abweisungsbescheid wie zwei Jahre früher, als er sein Quartett eingereicht hatte. Zwar mochten ihn dieselben bösen Ahnungen erfüllen, „weiss der Himmel" was alles geschehen konnte, aber diese Ahnungen sollten von den Ereignissen noch überboten werden. Am 15. Oktober wurde die Penthesilea, die er liebte, schon weil eine Fülle von Arbeit in ihr eingeschlossen lag, vom Orchester probiert, denn die Gesellschaft entschied über Ablehnung oder Annahme jedes eingereichten Werkes. Wolf wohnte der Probe, von den Musikern ungesehen, bei — da hörte und sah er, was ihn vor Wut erbeben liess. Wie wenn ihm ins Gesicht geschlagen worden wäre, schäumend und kochend schreibt er drei Tage später am 18. Oktober nach Hause:

„Mein lieber Schwager, ditto Schwester!

Was ich in den letzten Tagen durchgemacht, davon könnt Ihr Euch auch nicht etwas träumen lassen. Ich bin geladen, wie eine Dynamitbombe, und wehe denen, die meinem Grimme verfallen sind!

Was liegt jetzt an mir, wenn ich auch selbst mit in die Luft fliege! weiss ich doch, dass mein Geschoss alle die ... die mich so schwer gereizt, zum Teufel befördert; sie sollen in Höllenschwefel geröstet werden und in Drachengift getaucht — ich hab es ihnen geschworen. Eine Schrift will ich gegen ... erlassen, dass der Teufel selber erbleichen soll. O, es wird ein Wutschrei durch ... gehen, wie solchen noch kein indianischer Schreihals erlebt. Aber hört:

Am vergangenen Freitag war meine Penthesilea in der Novitätenprobe aufgeführt. Meine Penthesilea? Nein; die Penthesilia eines Wahnsinnigen, Trottelhaften, eines Spassmachers und was Ihr sonst wollt, aber **meine** Penthesilea war das nicht. Ich kann es Euch nicht beschreiben wie ... dieses Stück gespielt wurde."

Nun erzählt er weiter — die wörtliche Wiedergabe der Stelle ist wegen ihrer Drastik und persönlicher Beziehungen nicht möglich — welch ein Kauderwelsch herauskam, während der Kapellmeister, der das Stück zu befürworten versprochen habe, weiter dirigierte. „Es war der reine Narrenturm! Hierauf schallendes Gelächter von Seiten des Orchesters." Der Dirigent aber habe hierauf, anspielend auf Wolfs Recensionen, folgende Ansprache gehalten:

„Meine Herren, ich hätte das Stück nicht zu Ende spielen lassen, — aber ich wollte mir den Mann anschauen, der es wagt, so über Meister Brahms zu schreiben.' Sprach's und schlug sich seitwärts in die Büsche. — dixi.

Nun wie gefällt Euch die Moral dieser Geschichte? ha ha! recht lustig, nicht wahr? verflucht lustig.

Meine erste Regung nach diesen Worten war: ... eine Herausforderung zu schicken. Den Bemühungen meiner anwesenden Freunde gelang es, mich von der Nutzlosigkeit eines solchen Schrittes zu überzeugen und mich von diesen Vorhaben abzubringen.

Jetzt sammle ich Daten zu einer Broschüre, die das Gebaren ... beleuchten wird, dass sie das Licht der Welt verfluchen werden, Nachteulen und Fledermäuse um ihre lichtscheue Existenz beneidend.

Lebt wohl und dankt Gott für den stillen Erdenwinkel, dahin er Euch verweht. Herzlichst Euer Benjamin.“

Es war eine tiefe Demütigung, die Wolf hier erlitt, denn er wurde als Musiker vor dem Orchester blosgestellt, uud zweifellos konnte man ihn seine Brahms-Kritiken schwerer und verletzender nicht büssen lassen. Er muss, wie jeder, der seine Musik zum erstenmale vom vollen Orchester hört, vom Klange überrascht, in diesem Falle ziemlich überrascht worden sein, vieles mag er sich dem Klange nach anders vorgestellt haben, manches mochte unzulänglich geblieben sein. Seine Aufregung war eben so ungeheuer, über das Eine wie das Andere. Vielleicht aber hat die unglückliche Novitätenprobe dem Künstler vor einer anderen seelischen Katastrophe bewahrt; vor einem Misserfolge im Konzerte.

Denn so schönes Ideengut die Penthesilia auch enthält, Wolf scheint der formalen Darstellung des grossen Stoffes damals nicht Herr geworden zu sein, und schon die Durchsicht der Partitur überzeugt, dass die Instrumentation den Inhalt stellenweise erdrückt, statt ihn frei zu machen. Vielleicht hätte diesen „herrlichen Vorwurf“ für musikalische Bearbeitung wirklich nur „ein Liszt oder Berlioz“ bezwingen können.

Lange nach dieser ersten „praktischen Prüfung“ führte die Praxis noch einmal den Beweis gegen die Instrumentation des Werkes, allerdings in durchaus untadeliger Weise. Denn im März 1902 kam die Penthesilea wiederum in eine Orchesterprobe. Hofkapellmeister W. Kähler, ein warmer Freund der Wolfschen Kuust, gedachte das Werk in Mannheim aufzuführen. Aber beim Durchspielen des Werkes „stellte es sich heraus, das die Instrumentation die gedanklichen Schönheiten der Penthesilea absolut nicht zur Geltung kommen lässt“. Vielleicht wenn einem intimen Kreise der thematische Inhalt vorher auf dem Klaviere eingehend erklärt und genügend bekannt gemacht werden würde, liesse sich — nach Kählers Ansicht — erreichen, dass die vorbereiteten Hörer eben jenem Inhalt zu Liebe die wenig geschickte Form mit in den Kauf nehmen könnten.

Es ist also wahrscheinlich, dass die Penthesilea, 1886 vor einem unvorbereiteten Publikum aufgeführt, kaum mit Liebe empfangen und

mit Beifall gekrönt worden wäre; und so blieb Wolf nach dem privaten wenigstens ein öffentlicher Misserfolg erspart.

Die Form freilich, in der die Ablehnung seines Werkes geschah, ist schwer zu billigen. Der praktisch erfahrene Dirigent hätte dem jungen Musiker schon nach der Lektüre des Werkes vorstellen können, es noch einer Umarbeitung zu unterziehen, oder er hätte ihm durch das getreu-genaue Vorspielen nachgewiesen, wo es noch mangelte, wo die Fehler staken, die eben einer Korrektur bedurften.

Aber freilich: die Brahms-Kritiken! Durch sie hatte sich's Wolf, der als Kritiker weder die Streberei nach unten, noch die nach oben kannte, so gründlich verdorben, dass er — es ist nun der dritte „Fall" — als Künstler nirgends die Hand fand, die sich ihm freundlich entgegengestreckt hätte. Wieder war er aufs tiefste verwundet, wieder waren Hoffnungen und Erwartungen in Trümmer gegangen.

Mit dieser grellen Dissonanz schliesst das sechsundzwanzigste Lebensjahr des Musikers ab.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Aus dem Jahre 1886 ist nur wenig Schaffensgut zu verzeichnen: zwei Lieder entstanden, die in dem Andenken des teuren Vaters gewidmetem Liederheft von 1887 Unterkunft fanden: „Der König bei der Krönung" und „Biterolf (im Lager von Akkon)".

An dem Königslied lässt sich der Höhenstand der künstlerischen Entwickelung Wolfs wie an einem Niveaumesser leicht ablesen. Aus älteren Sachen — wir sehen vom „Mausfallensprüchlein" dabei ab — gewahrt man noch die Technik, die die schöne Melodie als Hauptsache gleichsam in den Vordergrund rückt, wie etwa in dem 1877 komponierten „Morgentau". Noch ist auch die eigene Sprache klar und unverkennbar nicht entwickelt: im vierten und fünften Takt des Morgentaues spricht Robert Schumann, und namentlich der Septvorhalt im fünften Takt zeigt seine Anwesenheit an.

Anders, wenn der König bei der Krönung betet; hier flüstert er die Worte, die Wolf ihm in den Mund legt, wenn er auch einmal, vorübergehend, einen Wagnerischen Accent gebraucht. Die Scene — das ist nämlich dieses Lied schon — ist, wenn auch König Heinrichs Gebet im Lohengrin nicht nachempfunden — keine Wendung, die daran erinnerte — so doch dieser Scene nachgedacht oder nachgedichtet.

Man sieht den König. Feierlich-langsam breiten sich orgelartige Akkorde aus; man würde sie gerne instrumentieren und den Blechbläsern zuteilen; sie sind immer in tiefer Lage gehalten, und nur einmal steigen sie zur lichten Höhe: bei den Worten: „dass ich wie eine Sonne strahle“. Die Harmonik ist einfach gehalten, und bei den oben erwähnten Worten kommt es zu enharmonischen Verwechselungen, zu chromatischen Fortschreitungen. Die melodische Linie steigt aufwärts und senkt sich wieder, wie der Betende die Hände hebt und sinken lässt. Der Königs-Stimmung dient auch der dunkle Bariton der Singstimme; von echt Wolfscher Art ist die innigtreue Deklamation des Textes, die an einer Stelle durch die Synkopen dem dichterischen Ausdruck noch nachhilft. „O Vaterland wie bin ich dein“ hatte Mörike — „O Vaterland wie bin ich dein“ hat Wolf deklamiert. Ausser der Wolfschen, spricht nur einmal die Wagnersche Zunge: die Bitte des Königs „Lass mich . . . Priester oder Opfer sein“ nimmt den Ausdruck von Elisabeths Bitte herüber, jener Stelle im Finale des 2. Aktes, wo sie Tannhäuser beschützt.

So verrät dies eine Lied, wie es in der Werkstätte aussah, in der Wolf 1886 schuf, verrät, was er liebte, und was er selbst vermochte.

Wie die Märzveilchen nach dem Winterfrost, so stecken diese ersten Lieder nach den bitteren Jugendjahren die Köpfchen in die freie Welt; duftend waren sie aufgegangen. Bald aber sollte nach dem „Vormärz“ des Künstlers die helle warme Zeit kommen, und dichte Früchte süss und reif am Baume hangen.

ANHANG

Schulzeugnisse Hugo Wolfs aus St. Paul



Die Zeugnisse, die Hugo Wolf auf dem Konviktgymnasium St. Paul erhielt, haben folgenden Wortlaut:

1871/72. I. Semester.

Sitten: lobenswert
Fleiss: hinreichend
Religion: befriedigend
Latein: lobenswert
Deutsch: genügend
Geographie: lobenswert
Mathematik: genügend
Naturgeschichte: lobenswert
Kalligraphie: befriedigend
Zeichnen: „
Gesang: „
Turnen: lobenswert
Äussere Form: ordentlich
Unter 12 Schülern der Sechste.

1872. II. Semester.

Sitten: lobenswert
Fleiss: hinreichend
Religion: lobenswert
Latein: befriedigend
Deutsch: genügend
Geographie: lobenswert
Mathematik: genügend
Naturgeschichte: befriedigend
Kalligraphie: lobenswert
Zeichnen: „
Gesang: „
Turnen: vorzüglich
Äussere Form: sorgfältig
Unter 12 Schülern der Sechste.

1872/73. I. Semester.

Sitten: lobenswert
Fleiss: hinreichend
Religion: befriedigend
Latein: genügend
Deutsch: befriedigend
Slovenisch: genügend
Geographie u. Geschichte: befriedigend
Mathematik: genügend
Naturgeschichte: befriedigend
Zeichnen: lobenswert
Gesang: vorzüglich
Turnen: —
Äussere Form: ohne besondere Sorgfalt
Unter 11 Schülern der Fünfte.

1873. II. Semester.

Sitten: lobenswert
Fleiss: hinreichend
Religion: befriedigend
Latein: nicht genügend (Nachtragsprüfung bestanden)
Deutsch: befriedigend
Slovenisch: nicht genügend
Geographie u. Geschichte: vorzüglich
Mathematik: genügend
Naturgeschichte: befriedigend
Zeichnen: befriedigend
Gesang: vorzüglich
Turnen: —
Äussere Form: ungleichmässig.

Jugend-Nachlasswerke
Hugo Wolfs

aus den Jahren 1875—1887

Nach der vom Wiener Hugo Wolf-Verein herausgegebenen Übersicht

1875.

Frühlingsgrüsse. Gedicht von Lenau. Lied.

1876.

Ein Grab. Gedicht von Günther. Lied.

Sonata in G-dur.
Sonate in G-moll. } Unvollständige Klavierkompositionen.

Symphonie. Erster Satz B-dur $^3/_4$, Scherzo G-moll, Finale (Rondo) B-dur. Unvollständig; die Sätze unvollendet.

Der Raubschütz. Gedicht von Lenau. Unvollendetes Lied.

Fröhliche Fahrt. Gedicht von Höfer. Chor in zwei Versionen.

Im stillen Friedhof. „ „ Pfau.
Grablied. „ „ Lenz Lorenzi. } Chöre.

Meeresstille. Gedicht von Lenau.
Liebes-Frühling. „ „ „
Erster Verlust. „ „ Goethe.
Abendglöcklein. „ „ Zusner.
Mai. „ „ Goethe. } Lieder.

Klavierstück zu vier Händen. Erster Satz.

Rondo capriccioso in B-dur u. Fantasie. Dem Ritter Fischer von Ankern gewidmet. Unvollständige Klavierkomposition. Die Widmung mit griechischen Buchstaben geschrieben.

Presto eines Streichquartetts in D-dur. Unvollendet.

Partiturfragment.

Mailied.
Im Sommer.
Geistesgruss } Gedichte von Goethe. Für Männerchor komponiert und dem Herrn Philipp Wolf ehrfurchtsvoll gewidmet. Als op. 13 bezeichnet.

1877.

Konzert für Klavier und Violine. Unvollendet.

Wunsch. Gedicht von Lenau. Unvollendetes Lied.

Ständchen. Gedicht von Körner.
Der Schwalben Heimkehr.
Andenken. Gedicht von Matthison.
Wanderlied.
Morgentau. Aus einem alten Liederbuche.
O wag es nicht! Gedicht von Lenau. } Lieder.

Drei Oden von Lenau.

Verlegenheit. Charakterbild für das Klavier. Fragment.

Das Lied der Waise. Gedicht von Friedrich Steinebach. Lied.

Partiturskizzen.

Humoreske. Klavierstück.

1878.

Frühling, Liebster. Gedicht von Rückert. Unvollendetes Lied.

Lieder:
Das Kind am Brunnen. Gedicht von Hebbel.
Die Spinnerin. Gedicht von Rückert.
Über Nacht. Gedicht von Sturm.
Traurige Wege. Gedicht von Lenau.
Nächtliche Wanderung. Gedicht von Lenau.
An *,*. Gedicht von Lenau.
Die Nachtigallen schweigen. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben.
Knabentod. Gedicht von Hebbel.
Das Vöglein. Gedicht von Hebbel.
Auf der Wanderschaft. Gedicht von Chamisso.
Ich stand in dunklen Träumen. Gedicht von Heine.
Das ist ein Brausen und Heulen. Gedicht von Heine.
Wo ich bin, mich rings umdunkelt. Gedicht von Heine.
Aus meinen grossen Schmerzen. Gedicht von Heine.
Es war ein alter König. Gedicht von Heine.
Ernst ist der Frühling, seine Träume sind traurig. Gedicht von Heine.
So wahr die Sonne scheint.

Ich sah die blaue unendliche See. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben. Unvollendetes Lied.

Was soll ich sagen? Gedicht von Chamisso. Unvollendetes Lied.

Die Stunden verrauschen. Gedicht von Kinkel. Unvollendete Komposition für Chor, Soli und grosses Orchester.

1879.

Herbstklage. Gedicht von Lenau. Unvollendetes Lied.

1880.

Nachtgruss. Gedicht von Eichendorff. Unvollendetes Lied.

Albumblatt für Fräulein Mitzi Werner. Klavierstück.

1881.

Mir träumte von einem Königskind. Gedicht von Heine. Lied.

Sechs geistliche Chöre nach Gedichten von Eichendorff.

1882.

— — — — —

1883.

Liebesbotschaft. Gedicht von Rob. Reinick. Lied.

Penthesilea. Symphonische Dichtung nach dem Trauerspiele Heinrichs v. Kleist. Für grosses Orchester.

1884—1885.

— — — — —

1886—1889.

Christnacht. Ein Hymnus von Platen. Für Chor, Soli und grosses Orchester.

Ohne Datum.

Konzert für Klavier und Violine. Unvollendet.
Andante für Klavier. „
Ballade für Sopran, Bariton und Klavier. „
Sonate für Klavier, D-dur, Allegro ma non troppo, Allegretto, Adagio. „
Bescheidene Liebe. Lied. „
Adagio, Allegro, Menuett, Trio aus einer Klavier-Komposition.
Variationenwerk für Klavier. Fragment.
Arie für Bariton (Horch wie es still wird im dunklen Thal).
Die Stimme des Kindes. Gedicht von Lenau. Männerchor.
Nacht und Grab. Gedicht von Zschokke. ⎫
Sehnsucht. „ Goethe. ⎬ Lieder.
Der Fischer. „ „ ⎪
Wanderlied. „ „ ⎭
Schlafendes Jesukind v. Mörike. Instrumentation des Liedes.
Serenade für zwei Violinen, Viola und Cello.
Zwei Sätze eines Streichquartetts (Langsam F-dur $^{3}/_{4}$, Sehr lebhaft D-moll $^{6}/_{8}$).
Streichquartett in D-moll. Unvollendet.
Serenade für zwei Violinen, Viola und Cello. Zwei Sätze (Sehr lebhaft G-dur $^{3}/_{8}$ und Intermezzo Es-dur $^{3}/_{4}$).
Italienische Serenade für kleines Orchester. Unvollendet.
Aus dem Anfang der neunziger Jahre. Siehe hierzu „Die Musik“ Jahrgang 1901 Heft 3.

Die in den beiden, im Jahre 1887 erschienenen Liederheften enthaltenen Gesänge sind — nach eigenhändigen Aufzeichnungen Hugo Wolfs — in folgender Ordnung entstanden:

Morgentau. (Aus einem alten Liederbuche) .	Windischgraz, am 19. Juni 1877.
Die Spinnerin. (Friedrich Rückert)	Wien, am 5. April 1878.
Das Vöglein. (Friedr. Hebbel)	Wien (im Schwarzenberg-Garten), am 2. Mai 1878.
Mausfallensprüchlein. (Ed. Mörike) . . .	Maierling bei Baden, am 18. Juni 1882.
Wiegenlied (im Sommer). (Rob. Reinick) .	Wien, am 17. Dezember 1882.
Wiegenlied (im Winter). (Rob. Reinick) .	Wien, am 20. Dezember 1882.

Zur Ruh, zur Ruh! (Just. Kerner)	Wien, 16. Juni 1883.
Der König bei der Krönung. (Ed. Mörike) . . .	Wien, 13. März 1886.
Biterolf. (J. V. v. Scheffel)	Wien, 26. Dezbr. 1886.
Wächterlied auf der Wartburg. (J. V. v. Scheffel)	Wien, 24. Januar 1887.
Wanderers Nachtlied. (Goethe)	Wien, 30. Januar 1887.
Beherzigung. (Goethe)	Wien, 1. März 1887.

Biographische Tabelle

1860. 13. März.	Hugo Wolf wird in Windischgraz geboren.
1865—1869.	Er besucht die Pfarrhauptschule in Windischgraz.
1870/71.	Er besucht das Gymnasium in Graz, nimmt Klavierunterricht bei Joh. Buwa in Graz und Violinunterricht bei Ferd. Casper (Steierm. Musikverein).
1871—1873.	Er besucht das Gymnasium in St. Paul.
1874—1875.	Er studiert am Gymnasium in Marburg a./D.
1875.	Er geht nach Wien an das Konservatorium.
1877.	Austritt aus dem Konservatorium.
1877—1881.	Lebt in Wien als Musiklehrer.
1881—1884.	Wolf wird im Herbst 1881 Kapellmeister am Stadttheater in Salzburg; lebt hierauf wieder in Wien.
1884—1887 inkl.	Er wirkt als Kritiker am Wiener Salonblatt.
1887.	Tod des Vaters. Wolfs erste Lieder erscheinen.

Autograph Hugo Wolfs

(Aeolsharfe)

aus dem Jahre 1888

Das folgende Blatt hat eine besondere Geschichte. Im Sommer 1888 besuchte Hugo Wolf seinen Schwager Josef Strasser in Bruck a. d. Mur und machte mit ihm von hier aus einen Ausflug durch die Obersteiermark, der die beiden Wanderer bis nach Kärnten führte. Sie stiegen zur märchenhaften Burg Hoch-Osterwitz bei Glandorf hinauf, dem alten Felsenschloss der Khevenhüller, das auf einsamem Bergkegel, eine Dichtung aus Stein und Mauer, ragt. Durch die weiten Säle des Schlosses gehend, blieb Hugo Wolf plötzlich wie gebannt stehen. Er hörte seltsame, singende Akkorde an sein Ohr schlagen, es klang ihm zuerst, als ob man in der Ferne Klavier spiele, und verwundert weitergehend, sah er in einem Fenster des letzten Saales eine Aeolsharfe. Ganz verzückt hörte er zu. Dann lief er zurück zu Strasser, der zurückgeblieben war, und rief: „Das ist doch wundervoll. Schau', ich hab' in meinem Leben noch nie eine Aeolsharfe gehört, bis zum Augenblick, und so, wie die Aeolsharfe da klingt, genau so hab' ich's erraten; so steht's in meinem Lied. Das ist doch merkwürdig." Und er setzte sich hin und schrieb seinem Schwager die betreffenden Takte aus seinem Mörike-Lied „An eine Aeolsharfe" auf und übergab ihm das Blatt zum Andenken an die überraschende Stunde.

An eine Aeolsharfe

Angelehnt an die Epheuwand
Dieser alten Terrasse,
Du, einer luftgebornen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!

langsam

ppp

oder

Hugo Wolf

4. Juni 1888

Brief Hugo Wolfs an Detlev von Liliencron



Verehrter Freund!

Ich dachte wirklich schon Sie hätten
mich vergessen, so plötzlich u. andauernd
waren Sie verstummt. Um so freudiger
war die Überraschung beim Anblick
Ihrer cyklopischen Schriftzüge, die ich
nur schon ganz gut entziffern kann.
Adressieren Sie jetzt künftighin
Traunkirchen am Traunsee, Pfarr-
hof, Oberoesterreich, wo ich bis
gegen Ende September verbleiben
werde. Auf meiner Rückreise von
Bayreuth hatte ich schon die Absicht
die route über München zu nehmen
um Sie dort aufzustöbern. Leider,
habe ich es schließlich doch unterlassen;
hätte sonst sicher lange Nase abziehen

können. —

Die Klage über den nachlässigen
Vertrieb meiner Compositionen wäre
im vergangenen Jahre wohl noch berechtigt
gewesen, als derlei Fälle, wie Sie einen
anführen, an der Tagesordnung waren.
Seitdem dürfte diese üble Wirthschaft
wohl ein Ende genommen haben, da
Schott in Mainz den Verlag aller
meiner Compositionen übernommen hat.
Demnächst erscheint bei ihm das spanische
Liederbuch (44 Gedichte) u. alte Weisen
von Gottfried Keller (6 Gedichte.) —
Sollten Sie ein Verlangen darnach haben
so bitte ich Sie es mir nur kund zu
thun u. Sie sollen unentgeltlich
damit bedacht sein, da es mir nur
ein Vergnügen sein kann für die

freundlichen Freunden, Ihre Werke auch
verarbeiten zu können.
Mein lebhaftester Wunsch ist es noch
in diesen Tagen einen Cyklus italieni-
scher Lieder, übersetzt von P. Heyse, zu
veröffentlichen. Wenn es dennoch nicht
dazu kommen sollte ~~lag~~ läge die
Schuld einzig u. allein nicht an mir,
da ich leider seit langem schon nicht mehr
die Muße finde diesen Cyklus zu
beenden, wie ich denn überhaupt seit
begonnenem Frühjahr keine Note
mehr geschrieben. Daß ich im Winter
im Auftrage des Wiener Burgtheaters
eine Musik zum Feste auf Solhaug von
Ibsen componirt, dürfte ich Ihnen wohl
schon früher mitgetheilt haben. Die Aufführung
wird jedoch erst im kommenden Winter statt-
finden. — Jetzt noch [illegible] mein ganzer

Stimmen u. Trachten nach einem guten, womöglich komischen, Opernbuch. Man empfahl mir viele andern ein Lustspiel Otto Ludwigs Hans Frei zu diesem Zwecke. Ich finde das Sujet jedoch sprachlich veraltet u. überdies zu sehr nach Shakespeare nachgeahmt.

Wenn doch ein findiger Kopf, wie J. V. Widmann seine Fühlhörner im weiten Reiche der Poesie ausstrecken wollte – er müßte dann doch noch zu erraten sein. Meinen Sie nicht auch?

Zu Ihrer productiven Thätigkeit gratuliere ich Ihnen von Herzen; könnte ich nur auch für meine Kunst [illegible]! [illegible] die Oper u. werde nur die Oper! Dankend bin ich ganz der Ihre

Hugo Wolf

Ebensee am Traunsee 1. August 891

Der zweite Band dieses Werkes:

HUGO WOLFS SCHAFFEN

und die **Darstellung** seiner **Meisterschafts-jahre** bis zu seinem **Ende** behandelnd, wird im November 1903 erscheinen.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

HUGO WOLF

HUGO WOLF

Zweiter Band: Hugo Wolfs Schaffen

1888—1891

von

Dr. Ernst Decsey



Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1904

Vorwort.

Ein Wort der Entschuldigung zum Beginne. Den Lesern des ersten Bandes war versprochen worden, dass der Zweite zum November 1903 nachfolge. Aber es verging fast ein Jahr, es wurde zum zweiten Male Herbst, bis der Band auch kam. Der Grund hierfür liegt zum Teil in persönlichen Verhältnissen des Autors, teils in der Eigentümlichkeit einer biographischen Arbeit, teils in den Fülle des langsam zuströmenden Materials. Die Leser, deren Drängen nach dem zweiten Bande — meine verehrlichen Verleger teilten mir die Liste der Ungeduldigen mit — ein wenig zu Gunsten des Werkes spricht, werden für die Säumnis einigermassen dadurch entschädigt. dass es mir möglich war, die Litteratur in ausgedehnterem Masse zu benutzen und so ziemlich alles zu verarbeiten, was von guten Musikschriftstellern bis zur zweiten Hälfte des Jahres 1904 veröffentlicht worden ist.

Dies genügt vielleicht Nachsichtigeren, mich loszusprechen, Gleich aber muss ich es benutzen, um der Nachsicht für eine zweite Abweichung vom Versprochenen teilhaftig zu werden. Denn eben die Überfülle des Materiales war nicht in einem Bande zu bewältigen, sie machte vielmehr einen dritten notwendig, und dieser soll, in zwei Teilen erscheinend, dem zweiten schneller folgen als der zweite dem ersten folgte.

Im vorliegenden Bande versuchte ich den Künstler Hugo Wolf von innen heraus zu erleuchten. Es ist die Entstehungsgeschichte des Hauptteils seiner Lyrik erzählt und hierauf diese Lyrik selbst gewürdigt. Der III. Band schliesst unmittelbar an und versucht den Künstler von aussen zu beleuchten. Das heisst, es wird erzählt welche Schicksale sein Werk in der Welt erfuhr, nachdem es aus Schalks Musikzimmer an die Öffentlichkeit gebracht worden war Zuerst wird entrollt: das Wiener Milieu. Wir erleben die Kämpfe mit der Presse und anderen Gegnern, die Propaganda des Wiener Wagner-Vereins, an dessen Spitze Jos. Schalk und mit ihm Ferdinand Jäger stand.

Wir begleiten Wolf auf seine Reisen nach Deutschland (München, Tübingen, Mannheim, Mainz [1890, 1891], Berlin [1892 u. 1894] etc); die Verlagsgeschäfte mit B. Schotts Söhnen in Mainz werden dargestellt, die Freunde Dr. E. Kauffmann, Dr. Oscar Grohe, dann Engelbert Humperdinck, Arnold Mendelssohn, Franz von Lipperheide, Paul Müller, vor allen Hugo Faisst — um nur einige zu nennen — treten in Wolfs Geschicke ein, die ersten Konzerterfolge, die Komposition des I. Bandes der Italienischen Lieder, die tragische Zeit der stagnierenden Produktion, die nicht minder tragische Suche nach einem Opernstoff, all das zieht in dem III. Bande vorüber. Hieran schliesst die Komposition des Corregidor, eine kurze spezielle Besprechung der Italienischen Lieder, deren II. Band erst nach dem Corregidor komponiert wurde und daher die Besprechung des Gesamtwerkes an dieser Stelle rechtfertigt; dann folgen die letzten Werke, sowie die Michel-Angelo-Lieder, der Manuel Venegas, schliesslich Ende und Ausklang.

Auf die mehr stille stehenden reflexiven Abschnitte des vorliegenden Bandes folgt also eine bewegtere Partie. Möge dieser Rhythmus des Buches der Zustimmung des Lesers sicher sein!

* * *

Die „Methode" der Darstellung in dem vorliegenden Bande ist aus der Praxis gewonnen worden. Ein Vortrag, den ich im April d. J. in Graz abhielt, bestätigte mir, dass meine alte Liebhaberei, dieselben Texte, die Wolf vertont hat, neben die zu stellen, wie sie von anderen Meistern vertont wurden, das Charakteristische der Wolfschen Kunst am leichtesten anschaulich macht. Dort waren es drei Gesangskräfte, die Lieder von Wolf-Jensen, Wolf-Volkmann, Wolf-Schubert usw. vorführten, hier sind es Notenbeispiele, die das Gleiche versuchen. Dabei konnte ich es, bis auf einen Fall, nicht über mich bringen, Wolfs Lieder mit denen noch lebender Meister zu vergleichen — man denke an die Mörike-Lieder von ... es sei lieber niemand genannt — denn ich wollte in der Darstellung jede aggressive Färbung vermieden wissen. Ich will in diesem Buche mehr den Einzelnen anregen, sich mit dem Wolfschen Liede auf seine Art zu beschäftigen,

als erschöpfend darstellen und ein Dogma bilden helfen. Somit möge sich jeder mit modernen Meistern alleine abfinden. Ich verkenne nicht, dass die analytische Methode mancherlei gegen sich hat. Der musikalische Anatom ist, wie jeder andere, „ein abtragender Bildhauer", um ein Wort Gottfried Kellers zu gebrauchen. Treibt man das Analysieren auf die Spitze, so kommt leicht eine „Musikverstandsschwelgerei" heraus, gegen die sich Wagner mit Recht gewendet hat. Es lässt sich aber der Organismus eines Kunstwerkes in seiner Fülle kaum überschauen, wenn man die Funktionen der Details nicht kennt, die Fülle seiner Schönheit kaum geniessen, wenn man die Schönheit der Details nicht fühlt; und die Frage nach dem Warum der Wirkung ist bei einer Kunst, die ausdrücken will, die Inhalt hat, auch nicht unberechtigt. Und endlich: „bin ich müde vom Studieren", so flüchte ich in die Welt des lebendigen Klanges, und gerade bei einem Künstler von so intensivem Klanggefühl wie Hugo Wolf, einem Musiker, der gar nichts will, als Gedichte aus sich herausklingen lassen — bei seinem Lied kommt über ein klangdurstiges Herz der Ton wie ein milder goldener Tau.

Man kann ein Kunstwerk, wie schon der alte J. F. Daube wusste, eben nicht nur von einer Seite aus betrachten, ja das Isolieren der Betrachtung, indem man bald diese, bald jene Seite aufsucht, erhöht seine Reize, vertieft das Gefühlsverständnis. Möge man daher, nachdem man die Verzögerung und den Nachtrag entschuldigt hat, auch die Methode des Buches in den Kauf nehmen.

Zu bedanken habe ich mich für die Förderung und Mithilfe bei Gustav Schur in Wien, der mir ein 76 Quartseiten umfassendes Manuskript (Erinnerungen) in selbstlosester Weise zur Verfügung stellte. Dank schuldig bin ich der Familie Heinrich Köchert in Wien für die Erlaubnis Wolfs Original-Manuskripte einzusehen; ferner Rich. Hirsch und Ferdinand Löwe in Wien für Notizen und Durchsicht eines Teiles des Manuskriptes, ebenso dem Tonkünstler Albert Ernst und Herrn Rudolf v. Larisch in Wien. Tief verpflichtet bin ich Herrn Dr. Oscar Grohe in Mannheim für die Überlassung von 206 ungedruckten Briefen und Karten

Wolfs, die meiner Ansicht nach die bedeutendsten Briefe sind, die Wolf an Freunde geschrieben hat, soweit ich diese kenne. Die Briefe, zum grössten Teile an Grohe selbst gerichtet — ein kleiner Teil ist an seine verstorbene Frau Jeanne, geb. Becker adressiert — werden im Frühjahr 1905 im Drucke erscheinen; hier, wie im III. Bande, ist zumeist nur ihr tatsächlicher Inhalt benutzt, ihr Reiz liegt aber wie bei allen Wolfschen Briefen nicht minder in der Form. In ähnlicher Weise hat mich auch Herr Geheimrat Dr. Ludwig Strecker, Vertreter des Verlagshauses Schott in Mainz, gefördert, indem er mir Einblick in seine umfangreiche Korrespondenz mit Wolf gewährte, ohne mich dabei irgendwie zu beeinflussen. Engelbert Humperdinck stellte mir Tagebuchnotizen und Briefe zur Verfügung, die sein Verhältnis zu Wolf, von dem im III. Bande die Rede ist, klar und rein beleuchten. Universitätsprofessor Dr. Heinrich Rauchberg in Prag übergab mir Notizen und Briefe; desgleichen viele andere Männer, die als Zeugen und Gewährsleute an den betreffenden Stellen aufgeführt sind. Ihnen allen, sowie einigen schon im I. Bande genannten, drücke ich für ihre bereitwillige Mitarbeit — oft war die eifrigste Korrespondenz notwendig — warm die Hand. Endlich sei der Tonkünstler und Schriftsteller August Püringer, früher in Graz, jetzt in Charlottenburg, genannt, ein erkennender Geist, mit dem ich mich in stundenlangen Gesprächen beriet, Gespräche, die manches kluge Wort, manchen guten Wink für den Aufbau des Buches zu Tage förderten. Endlich habe ich mich bei den Lesern zu bedanken, die den ersten Band in so freundlicher Weise aufgenommen haben, dass ich meine Bitte um Entschuldigung noch einmal vorzubringen gewiss verpflichtet bin.

GRAZ, im September 1904.

Der Verfasser.

INHALT

Seite

AN HUGO WOLF

Von Detlev von Liliencron

Erinnerst du dich der Tage:
Hinter dir sassen
Conrad, der Hüne, und ich.
Du sangst uns
Deine 53,
Drei—und—fünf-zig!
Mörike-Lieder vor
Und deine zahllosen Wunderweisen
Aus Goethe und Eichendorff.
Wie war das alles neu!
Zum Erstarren neu!
Vorn im Mörike-Heft,
Auf erster Seite,
Hattest du, Bescheidener,
Des Dichters Bild verehrend aufgestellt.
Welcher Tonsetzer tat je so?

Und während du glühend sangst,
Gingen draussen die Deutschen vorüber.
Sie trugen in ihren Taschen
Billete zu „Mam'zelle Nitouche".
Und die Schamröte flog mir ins Gesicht
Für unsre Landsleute,
Dass sie dir nicht horchten;
Dass sie ihren grossen, lieben
Dichter Mörike nicht kennen.

Wir erhoben uns.
Auf der Strasse
Nahm Conrad, der Hüne, dich
Auf seine Athletenschultern,
Und trug dich durch die Menge,
Wie einst der heilige Christoph das Jesulein
Durch das tosende Wildwasser brachte.
Einer Spielzeugtändlerin
Kauft ich ein Fähnchen ab.
Und das Fähnchen wuchs schnell
Zur mächtigen, prunkenden Fahne.
Einem Flötenbläser winkt ich,
Der einsam im Kinderkreise blies,
Und er kam und ging mit:
Duididum, duididum.
Einem Zinkenisten winkt ich
Aus einer Gassenmusik,
Und er kam und ging mit:
Tatara ta, Tatara ta.
Einem Beckenschläger winkt ich,
Der einem Bärenzeiger gesellt stand,
Und er kam und ging mit:
Dschingdada, Dschingdada.
Die drei machten Bocksprünge, während sie spielten.
Und tanzten wie trunkene Derwische.
Vor dem Zuge schwang ich
Die mächtige Prunkfahne hin und her,
Und ich rief:
Platz da, Platz da, Gesindel,
Ein junger Germanenkönig kommt,
Ein König der neuen Kunst!
Platz da, Platz da, Gesindel,
Ein König kommt!
Und die Deutschen
Griffen entsetzt in ihre Taschen
Und fühlten nach den Billeten
Zu „Mam'zelle Nitouche".
Und sie rannten schleunig
Zu „Mam'zelle Nitouche".

Dieses 1890 entstandene Gedicht ist jetzt
im 8. Band der sämtlichen Werke von
Detlev von Liliencron enthalten



HUGO WOLF

I. Kapitel.

Neue Lieder, neues Leben.

> Gestern spielte ich einigen „Kunstgewogenen“ aus den Spaniern vor. Was war das Ende vom Lied: die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen sehen und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper.
>
> Hugo Wolf an Oscar Grohe am 11. August 1890.

Es war eine günstige Fügung, von aussen besehen ein glücklicher Zufall, der Hugo Wolf in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre mit einem Manne bekannt machte, welcher in literarischen Dingen besonders gut beraten war: mit dem Schriftsteller Dr. Franz Zweybrück in Wien. Wolf verkehrte damals öfter in dem Café Griensteidl, das an der Ecke der Herrengasse und der Schauflergasse in der Nähe des alten Hofburgtheaters lag, und nicht nur seiner Getränke, sondern hauptsächlich seiner Gäste wegen einen gewissen Ruf in der Stadt erlangt hatte. Denn alles pflegte sich dort einzufinden, was zur modernen Literatur und Kunst, zur Politik gehörte, oder dazu sich zählte, Schauspieler und Journalisten, junge Dichter und Musiker, Abgeordnete und Parteiführer. Man traf die Tonangeber der geistigen Bewegung und ihre Mitläufer, ernste Leute, Snobs und Literaturgigerl in buntem Durcheinander; sie bevölkerten die behaglichen alten Räume und schufen einen „literarischen“ Dunstkreis. In seinem abgetragenen Samtrock war manches Mal „der wilde Wolf vom Salonblatt“ in einer Fensternische zu sehen, und dort hat sich ihm auch Gustav Schur, später sein Freund und sozusagen Sachwalter, zuerst genähert. Dem Tische Zweybrücks, dem u. a. Engelbert Pernerstorfer, Dr. Victor Adler

und Hermann Bahr, sowie einige steirische und kärntnerische Abgeordnete angehörten, wurde Wolf durch Fritz Eckstein, diese ausserordentlich angeregte und anregende Persönlichkeit, zugeführt.

„Eines Nachmittages, so erzählt Dr. Zweybrück selbst,*) trat Eckstein mit Wolf auf mich zu und sagte: Herr Doktor, wüssten Sie vielleicht schöne Lyrik, die noch nicht komponiert ist? Wolf sucht und sucht und findet so wenig, was ihm passt. Ich antwortete Eckstein nach einigem Nachdenken mit der Frage, ob er denn das Spanische Liederbuch von Heyse und die italienischen Übersetzungen von Geibel, Heyse und Leuthold kenne. Vor allem aber das zuerst genannte Büchlein! Und dann fragte ich beide, ob sie denn Mörike kennten und legte grosses Gewicht auf diesen wundersamen Dichter. Am anderen Tage brachte ich Wolf mein Exemplar von Heyses spanischem Liederbuch mit, und das Buch ist sicherlich einige Monate, wenn nicht länger, bei ihm geblieben. Es ist heute noch in meinem Besitz. Ob ich ihm meinen Mörike auch geliehen, weiss ich nicht mehr."

So Dr. Zweybrück. Dass er Wolf auch seinen Mörike geliehen habe, ist zwar auf keinen Fall anzunehmen. Denn schon 1882 war Mörikes Mausfallensprüchlein komponiert worden und die Gedichte des schwäbischen Poeten befanden sich längst in Wolfs Händen. Als Ferdinand Löwe, Richard Hirsch und Franz Schalk,**) die zu den ältesten musikalischen Freunden des jungen Komponisten gehörten, ihn in seiner Wohnung in der Kumpfgasse 1887 öfters aufsuchten, lagen die Gedichte stets auf dem Pulte, und Wolf sprach von Mörike als von einem ihm alt-Vertrauten. Er bezeichnete den Freunden auch eine stattliche Anzahl zur Komposition bestimmter Gedichte und las manche vor, darunter öfter die Christblumen-Gedichte, die er besonders liebte, denen er sich aber damals musikalisch nicht beizukommen

*) Brieflich an den Verfasser. — Dr. V. Adler ist der Führer der Sozialdemokratie in Österreich, Pernerstorfer ein radikaler Politiker.

**) Ferdinand Löwe, ursprünglich Professor am Konservatorium (für Klavier), 1897—98 Dirigent der Kaim-Konzerte in München, dann Kapellmeister am Wiener Hofoperntheater, ist heute artistischer Leiter des Wiener Konzertvereines. — Richard Hirsch, Rechnungsrat des Zentral-Taxamtes, trat öfter als Sänger im Wagnervereine auf. Franz Schalk, der Bruder Josef Schalks, heute Kapellmeister des Wiener Hofoperntheaters, wirkte zuerst in Reichenberg, dann in Graz.

getraute. Der König bei der Krönung, 1886 geschrieben, war allein damals fertig.

Dennoch ist die Begegnung Wolfs mit Franz Zweybrück von einigem Belange. Wir haben sie oben einem glücklichen Zufall zugeschrieben; aber im Grunde war es ein Wolf eigentümlicher Zufall, d. i. ein Zufall, den nur er erleben konnte. Haben doch intensive Menschen, Menschen, die nicht bloss eine Existenz, sondern ein Leben führen, gewöhnlich die Geschicke, die sie selbst vorbereitet oder hervorgerufen haben, finden die Lose, die ihnen zugeboren sind. Und Wolf? Wolf hatte nach Dichtern gesucht, deren Absichten im musikalischen Ausdrucke zu verwirklichen waren, deren Lyrik so viele Werte einschloss, dass sie wert war gesungen zu werden, und auf dieser Suche kam ihm Zweybrück entgegen, der dem Feinspürigen eine neue Fährte wies. So geriet er an Emanuel Geibels und Paul Heyses Übersetzungen romanischer Volkslieder. Und sie traten in den Kreis ein, der von Wolfs Lieblingsdichtern gebildet wird, von Eduard Mörike, Eichendorff, Goethe und Gottfried Keller, und der auch Shakespeare, Byron, Heine, Rob. Reinick und Michel Angelo mit einigen Stücken umschliesst. Das war Wolfs dichterischer Verkehr. Ein vornehmer Umgang, wie man sieht; aber mit Jambenmachern und Publikumpoeten, an denen die achtziger Jahre reich genug waren, hätte er auch nichts zu tun haben wollen. Denn grosse Glocken klingen nicht im schweren Eigenton, wenn kleine Klöppel an den Mantel ticken. Was hätten ihm die Redwitz und Amyntor, die Gerok, Scherenberg und Bodenstedt zu sagen vermocht? War er ein mannstolles Frauenzimmer, das sich dem ersten besten an den Hals wirft? Der Vorwurf, den Richard Wagner einmal gegen Rob. Schumann erhebt: er habe für ein erbärmliches Gedicht wie Der Rose Pilgerfahrt Töne gefunden — er hätte Wolf niemals treffen können.*) Lieber schwieg er, ehe er schlechte Texte komponierte. Seine Lieder sind alle Liebesverhältnissen mit grossen Dichtern entsprungen; er machte nur, was er liebte. Und darum sollten seine

*) „Warum fällt es denn keinem einmal ein, so ein Musikwerk, wie das Schumannsche, bei der Basis anzufassen, d. h. vor allem die ungeheure Erbärmlichkeit der Dichtung nachzuweisen, und nun zu fragen, wer der sein müsse, der sich an solchem Machwerke zu einer grossen Komposition begeistern, und

Lieder auch Lebenswerke werden, sollte es in seiner Kunst nicht „auch" Lieder, unter den Liedern nicht Parerga, häusliche Nebenbeschäftigungen, geben.

Schon war Wolf siebenundzwanzig Jahre alt geworden und schrieb noch immer Kritiken für die Zeitung, der er sein Talent, um ungefähr sechzig Gulden für den Monat, verpachtet hatte, eine Tätigkeit, die sein Schaffen so wenig gefördert, als sie ihm den Lebensweg geglättet hat. Eine Tätigkeit, zu der er auch niemals wieder zurückkehrte. Als ihn nach Jahren — es war 1894 — Dr. Richard Batka einlud, am Kunstwart mitzuschreiben und die Einladung durch den Hinweis auf mehrere namhafte Komponisten zu verstärken suchte, die schon zugesagt hatten, antwortete Wolf: Das Reden über Kunst überlasse er Leuten, die in ihrer Musik selbst so wenig zu sagen hätten.*) „Bilde Künstler, rede nicht" — daran hielt der reife Meister fest.

Die Verhältnisse seiner Entwicklungszeit sollten von Kräften verändert werden, die aus seinem Inneren kamen. Solange der in seine Seele gesenkte dichterische Samen brauchte, um auszureifen, blieb alles noch beim alten; als er aber anfing aufzugehen, fiel die äussere Umgebung, sowie die Kapsel springt, in der der Fruchtkern säftig schwillt.

Das von aussen kommende Ereignis, das hier mithalf, das die Dinge mit einem Male umstiess und ihn aus seinem „Amte" hob, war — wir wissen es — der Tod seines Vaters. Am 9. Mai 1887 verschied Philipp Wolf in Windischgraz, nachdem er nur kurze Zeit krank gewesen war; eine Lungenentzündung hatte ihn auf der Höhe des Lebens niedergeworfen. Die Nachricht hatte den Sohn furchtbar getroffen. „Er war untröstlich" erzählt Marie Lang.**) „Was liegt mir nun daran, wenn meine Lieder erscheinen, jetzt kann mich kein Erfolg mehr freuen!" rief er in schmerzvollster Trauer. Sein Herzeleid war über alle Maassen gross. Auch hatte er sich heimlich immer

---

was wohl solche Musik dann enthalten könne." Richard Wagner an Theodor Uhlig 1852. — Auf die grosse Verehrung, die Wolf für Schumann hegte, sei jedoch ausdrücklich hingewiesen.

*) Briefliche Mitteilung Dr. Batkas in Prag.

**) „Hugo Wolfs Entwicklungszeit" in der Sonntagsbeilage der Wiener „Zeit" vom 3. Januar 1904.

heiss danach gesehnt, ruhmvoll zu seinem Vater und in die Heimat zurückzukehren, zu beweisen, dass er kein Taugenichts, kein missratenes Kind war, sondern es zu etwas gebracht habe, wirklich einer inneren Stimme gefolgt war, ja, dass die Muse ihn mit ihrem Finger berührt. Das war nun vorbei für alle Zeiten.“ Der Vater hatte auf dem letzten Lager viel um seinen Sohn gelitten, um sein Lieblingskind, das in der Fremde weilte, das seine Hoffnung war. „Hugo, mein Hugo!“ hat man ihn sterbend seufzen hören. Und Hugo eilte von Wien herab, an die Stätte seiner ersten Jugend, und von wo er einst ausgegangen war, ein Dasein zu gewinnen, dahin kam er, hinter einem Sarge zu gehen. Auf dem stillen Kirchhof von Windischgraz wurde Philipp Wolf bestattet; nach Jahren folgte ihm die Gefährtin seines Lebens, Frau Katharina, nach, die am 25. Oktober 1903 verstarb. Sie hat den Ruhm des Sohnes noch erlebt, aber um den bittern Preis: ihn selber überlebt zu haben.*)

Mit einem grossen Schmerz gesegnet, kehrte Wolf wieder nach Wien zurück, an seinen Arbeitstisch. Es ist nicht viel, was uns das Jahr 1887 von seiner Hand erhielt, es sind einige Lieder wie Scheffels Wächterlied auf der Wartburg, komponiert am 24. Januar 1887, Wanderers Nachtlied von Goethe, geschrieben am 30. Januar 1887, Goethes Beherzigung (1. März 1887), und die Eichendorff'schen Gedichte: Der Soldat I (7. März), Die Zigeunerin (19. März), Das Waldmädchen (20. April) und Der Nachtzauber (24. Mai). Auch zwei Sätze für Streichquartett gehören noch diesem Jahre an: ein Humoristisches Intermezzo, dann eine Italienische Serenade, welche thematisch verwandt ist mit der später, zu Anfang der neunziger Jahre, komponierten Italienischen Serenade für kleines Orchester, die uns noch beschäftigen wird. Im Sommer 1887 kehrte Wolf auch bei Strasser in Leibniz, einem kleinen Städtchen unterhalb Graz, ein, wo er Karl Morre, den steirischen Volksdichter, den Verfasser des „Nullerl“, kennen lernte. Morre las seinen Regimentsarzt vor und fantasierte im dunkeln Zimmer aus dem Stücke heraus

*) Die Schwestern Hugo Wolfs, u. zw. die Frauen Käthe Salamon, Bergkommissärsgattin in Cilli, und Adrienne Korschitsch, Bergratsgattin in Idria, liessen im neuen Friedhofe von Windischgraz eine Gruft errichten, in der die exhumierten Leichen ihrer Eltern — am 29. August 1904 — beigesetzt wurden.

weiter, und Wolf fand viel Gefallen an dem urwüchsigen Herrn, mit dem sich gute Zwiesprach pflegen liess.

Die wenigen Kompositionen dieser Zeit sind die Vorereignisse, die ein intensiveres und schnelleres Leben einleiteten. Schon haben wir flüchtig von Liedern sprechen hören, deren Erscheinen Wolf erwartete; es handelte sich also um die ersten Noten, die gedruckt werden sollten, und hiermit stehen wir unmittelbar vor seinen Meisterjahren. Schon meldet ein heller Glanz hinter den Gipfeln, dass die Sonne aufgehen werde.

Im Herbst 1887 zog Wolf zu Dr. Edmund Lang*) und dessen Gattin Marie Lang, die in der Belvederegasse, im IV. Bezirke Wiens, „auf der Wieden" wohnten; auch im Winter 1888 hielt er sich dort öfter auf, denn er benutzte die Wohnung als Absteigequartier, wenn er von Petersdorf nach Wien gefahren war. „Er hatte sich", erzählt Frau Lang, „im Sommer den Fuss gebrochen und bedurfte noch weiterhin einiger Pflege. So nistete er sich in meines Mannes Studierzimmer ein, wo er auf einem kleinen persischen Divan schlief. Eines Tages, als er von einem Ausgange heimkam, erzählte er uns, er sei in der Kärntnerstrasse Fritz Eckstein begegnet, dem er sein Leid geklagt, keinen Verleger finden zu können. Fritz Eckstein habe ein bedächtiges Gesicht gemacht und erklärt, wenn ihn sonst nichts bedrücke, das wolle er schon zuwege bringen. Wolf war wie vom Blitz gerührt . . . ." Die beiden Freunde waren in der letzten Zeit sogar etwas auseinander gewesen; trotzdem aber griff Eckstein sofort zu. Er meinte einfach, er kenne einen Verleger, der es schon „machen" werde; die Haftung für die Druckkosten wolle er übernehmen. Die finanziellen Einzelheiten teilte er Wolf nicht alle mit, um dessen Stolz und Empfindlichkeit nicht zu verletzen; aber dank seiner verborgenen Nachhilfe „machte" es der Verleger auch. Es war die Firma Em. Wetzler (Julius Engelmann) in Wien, Kärntnerring 11.

Eckstein regte nämlich mehrere Freunde Wolfs an, ein Konsortium zu bilden und förderte auch finanziell die Drucklegung in hervorragender Weise. Jeder Teilnehmer verpflichtete sich, eine Anzahl von

*) Dr. E. Lang ist Rechtsanwalt; seine Gattin ist schriftstellerisch tätig. Ehemals Herausgeberin der „Dokumente der Frauen", wirkt sie heute als Mitarbeiterin der „Zeit" in Wien.

Exemplaren abzunehmen. War Eckstein somit auch nicht allein beteiligt, jedenfalls gebührt ihm das Verdienst, die Sache ins Leben gerufen zu haben, ähnlich wie es ihm zu danken ist, dass er Aufführungen Brucknerscher Symphonien in Wien ermöglichen half.

Friedrich Eckstein, der solche Verdienste für sich in Anspruch nehmen darf, ist eine der merkwürdigsten Figuren, die im Wolfskreise auftreten. In früheren Jahren galt er als Original. Ein mächtiger Haarurwald krönte ihm das Haupt wie ein natürlicher Filzhut; Legenden bildeten sich um ihn. Man erzählte sich, er sei das erste Mal zu Fuss, in Tannhäuser-Sandalen, nach Bayreuth gewallt, da er es mit seiner Begeisterung für unvereinbar hielt, dorthin im Coupé zu reisen: zu Richard Wagner dürfe einer nur pilgern. Heute betreibt er, kühl wie ein Amerikaner, eine chemische Fabrik in Baden bei Wien. Was alles dazwischen liegen mag.— die Wagnerbegeisterung ist geblieben, nur der Urwald ist gefallen. In Ecksteins reicher Bibliothek pflegte Wolf gerne zu wühlen; die Zimmer sind auch bis an die Decke hinauf mit Büchern und Partituren dekoriert. Man findet alles: Chemie und Mystik, indische Philosophie und Palestrinas Messen und Fux' Gradus ad Parnassum. Ob Eckstein alles gelesen, weiss ich nicht; verstanden hat er alles. Er ist ein lebendiges Lexikon, und jemand nannte ihn einmal treffend den „Grossen Meyer". Man kann mit ihm stundenlang über die Geheimnisse der Sixte ajoutée debattieren,*) oder er erzählt von Mexiko und dem Balkan, denn auch die halbe Welt hat er bereist. Das beste aber ist, dass er für Kunst nicht nur „begeistert" ist, sondern der Ansicht huldigt, dass man für sie mitunter auch in die Tasche greifen muss.

Wolf hatte Eckstein natürlich gleich ins Lang'sche Haus eingeladen, wo der Freund und Helfer alsbald den Rufnamen „Eck" erhielt, den Wolf in Briefen gerne zum „mächtigen Eck" steigerte. Wir geben wieder Frau Lang das Wort, die in ihrer interessanten Art
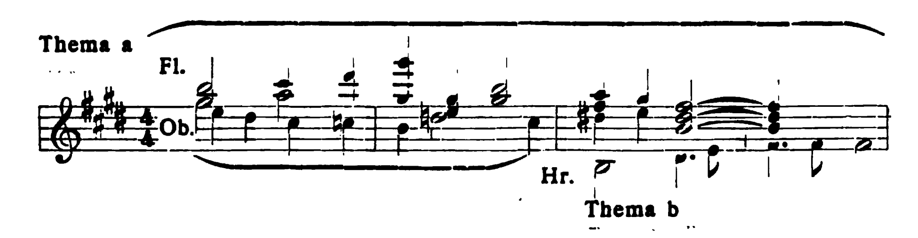
*) Eckstein war jahrelang Privatschüler Anton Bruckners und Bruckner hatte für ihn eine mächtige Verehrung. Auch prägte er wie für jeden Getreuen für ihn einen Spitznamen: nannte ihn Samiel, abgekürzt Sami, wobei vermutlich das „Hilf, Samiel!" aus dem Freischütz die Ideenbrücke war. — Eckstein schrieb ein Büchlein über das Phänomen der Verdichtung. — Das Harmonium und das Klavier, auf dem Wolf zu arbeiten oder zu spielen pflegte, besitzt Eckstein noch heute.

weitererzählt: „Und wie so voll Fröhlichkeit waren diese Tage. Eck, der Vegetarier war, und sich auch sonst durch tausend Sonderbarkeiten auszeichnete, wurde stets mit Ungeduld bei uns erwartet, um jede Phase dieser Epoche des ersten Liedersetzens mit uns zu überlegen, zu beraten, zu bejubeln, oder unter Umständen auch zu beschimpfen. Wann immer es nur anging, wurde solch ein Abend zu einem Fest gestaltet. Wolf studierte uns schnurrige Chöre ein, die mit Musikbegleitung plötzlich losgelassen wurden, wenn Eck die Türe öffnete. Einmal war es ein Chor, mit dem Wolf vordem seinen ersten Opernversuch hatte beginnen wollen, der also anhub: Heil König Alboin, gewonnen ist die Schlacht durch dich, du sieggewohnter Held. Ein andermal sangen wir Eck ein Weihnachtslied aus Wolfs Heimat: Ihr lieben Hirten, wir sind schon gewaschen, unsre Gesichter sind ganz rein, dessen Weise Wolf späterhin in die Christnacht-Chöre aufgenommen hat.“

Auch diese Christnacht-Komposition ist im letzten Grunde ein Werk Ecksteins: er hat Wolf dazu angeregt, als er von ihm den heimatlichen Kindergesang hörte. Er legte Wolf nahe, ein Werk zu schreiben von ähnlicher festlich-heimlicher Stimmung wie Bachs Weihnachts-Oratorium, und Wolf folgte dem Rate des Freundes. Sinnig fügte es sich, dass er gerade am 24. Dezember 1886, am heiligen Abend, mit der Komposition begann. Und die Volksweise ist die Keimzelle der ganzen Partitur geworden, deren dichterische Unterlage das im März 1828 entstandene Gedicht des Grafen August Platen bildet. Es ist eine kurze Dichtung, die das Menschwerdungs-Wunder des Gottessohnes in klangvollen Wechselgesängen des Engels der Verkündigung, des Chores der aufschauenden Hirten und des Chores der Seraphim schildert, Verse, die nach musikalischer Ausfüllung verlangen. Wie Wolf die Komposition angelegt, und was er beabsichtigt habe, das erzählt er selbst in einem Briefe (vom 26. Februar 1891) an Oskar Grohe, einem Brief, dessen wesentlicher Inhalt im Mannheimer Generalanzeiger (April 1891) abgedruckt worden ist: „Das Werk wird durch zwei Motive eingeleitet, die in ihrer Durchführung — anschwellend bis zum höchsten Glanze und wiederum allmählich verklingend — die ganze Introduktion beherrschen. Diese zwei Motive bilden den Kernpunkt der Komposition, die Persönlichkeit Christi,

des Kindes und Weltenüberwinders symbolisierend. Einem kindlich schlichten, von Holzbläsern getragenen Gesange: — einem wirklichen Volksgesange, den ich bei den in Steiermark üblichen ländlich naiven Darstellungen der heiligen Nacht selbst als Kind mitgesungen — antwortet das Horn, später die Posaunen in pathetischer Weise. Es ist das Motiv, worauf im Verlaufe des Stückes der Chor der Gläubigen die Worte singt: Preis dem Geborenen bringen wir dar. — Ich betone Gläubigen, weil ich einen Sang der Hirten, nach des Dichters Angabe, mit dem feierlich-pompösen Charakter dieser Stelle nicht für vereinbar hielt. In seiner vollkommenen und ursprünglichen Gestalt tritt das erste schlichte Thema jedoch erst im Hirtengesange: ‚Die Engel schweben singend und spielend durch die Lüfte' auf und zwar im Orchester, derweil der Chor im Kontrapunkt eine dem ganzen Charakter der Situation entsprechende Weise intoniert, wodurch, wie ich mir schmeichle, eine schöne Wirkung erzielt wird. Gegen den Schluss des Werkes, in der Weissagung des Engels der Verkündigung und dem antwortenden Doppelchor der Hirten und Gläubigen tauchen durchweg andere musikalische Gedanken auf, die erst beim vollkommenen Abschluss des Ganzen in das vorher erwähnte pathetische Thema einmünden, das von dem ganzen Orchester getragen und umflutet, in Flammenzungen aufrollt das Dogma der menschgewordenen Gottheit und Erlösung."

Die beiden Motive, die Wolf meint, klingen uns gleich aus der schönen Orchestereinleitung des Werkes entgegen:



Das Hornthema b ist das von Wolf als „pathetisches" bezeichnete. Das in den Flöten leise einsetzende, von der Oboe kontrapunktierte Thema a ist jenes, das aus dem Geiste der steirischen Volksweise geboren ist. In den süddeutschen Alpen ist seit alters her das Drei-
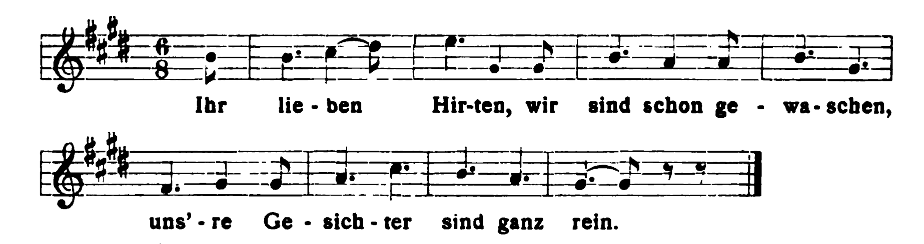
königsspiel gebräuchlich. Die Buben gehen da in die Höfe und singen:

> Ihr lieben Hirten, wir sind schon gewaschen,
> Unsre Gesichter sind ganz rein.
> So zeiget uns das liebe Kind,
> Wir zahlen euch drei Taler g'schwind.

Und die Teilnehmer antworten als Hirten:
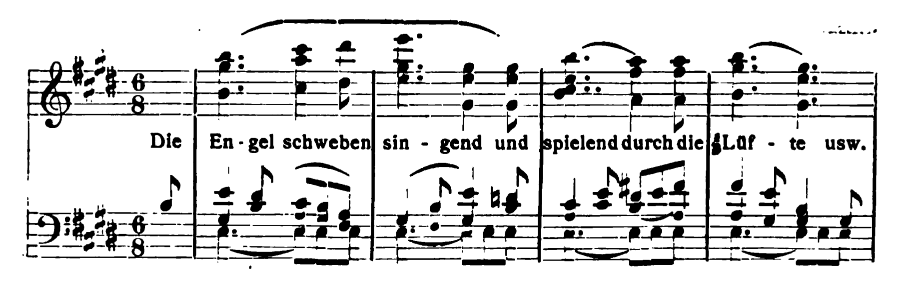
> Gehts eina, gehts eina
> Zum Kinderl im Stall,
> Tuat's bet'n, tuat's opfern
> Wie wir's haben tan.

Die Melodie der Kinder ist die:



Unschwer erkennt man, dass das Thema a dieselbe melodische Linie besitzt wie die Volksweise, und dass es nur abweichend rhythmisiert und durch harmonieändernde Gegenstimmen kunstvoll stilisiert ist.

Notengetreu und vollständig tritt die Volksweise aber auf Seite 18 der Partitur in den Violinen, Flöten und Klarinetten ein, wozu in der Tiefe der Männerchor als Kontrapunkt den Hirtengesang anstimmt: „Die Engel schweben singend und spielend . . .“



So hat Wolf in rührender Weise seine Jugend in das Werk gehaucht, das von ihrem warmen Atem und von der Heimatluft durchweht ist, wie sonst keine seiner Partituren. Beendet wurde der „Hymnus für Soli, Chor und Orchester“ erst im Mai 1889, und zwei Jahre danach, am 9. April 1891, in Mannheim zum ersten Male aufgeführt. Erst nach Wolfs Tode aber erschien er als Nachlasswerk im Drucke.*)

Wir werden die Schicksale dieser musica sacra noch verfolgen. Hier sei kurz auf ihren musikalischen Charakter hingewiesen, der ein halb lyrischer, halb dramatischer ist. Das oratorienhafte Werk ist für Wolf und seine Entwicklung bezeichnend, denn es drängt in seiner szenischen Anschaulichkeit schon zur Anschaubarkeit der Bühne. Der Weg dahin geht über die Musik. In Werken dieser Gattung ist ja, wie Richard Wagner auseinandergesetzt hat, die Tonkunst die dominierende, die Poesie die unterordnete Kunst. Ein Verhältnis, das gerade umgekehrt ist bei der Musik zum rezitierten Schauspiel, wo die Poesie dominiert und die Musik die Hilfskunst ist. Auch diesen Weg zur Bühne sollte Wolf noch einschlagen, die Festung also von zwei Seiten anlaufen, bis er sie erstürmte. Die Christnacht hat für sein Ringen ebensoviel Bedeutung, wie für seine Kunst.

Wir kehren in die „Epoche des ersten Liedersetzens“ zurück. Im Jahre 1888 erschienen die beiden Hefte, die 6 der lieben Mutter und die anderen 6 dem Andenken des teuren Vaters gewidmeten. — Wolf war zum ersten Male gedruckt. Es war bis dahin das grösste Ereignis seines Lebens, das wichtigste, bedeutsamste, folgenschwerste. „Wie ein reissender Strom, wenn der Schnee schmilzt, wenn der Frühling naht, brach seine schier uneindämmbare Fruchtbarkeit mit einem Male hervor. Die Sonnenjahre und die Lebensjahre sind nicht immer gleich, und so hatte ein langer, langer Winter seine Kräfte wie im Schlaf gefangen gehalten, sie heimlich und verborgen wie goldenen Samen in der Erden keimen lassen, bis sein Ureigenstes sich ausgebären konnte.“ Es war ein jahrelanges Irren, Suchen und Verzweifeln gewesen, bis ihm „der Knopf aufging“, wie er als Österreicher zu sagen pflegte. Er hatte sich in allem versucht: in Liedern,

* Bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig. Klavierauszug und Partitur herausgegeben von Ferdinand Foll.

in Kammermusik, in Orchesterstücken, Chören, er war als Dirigent, er war literarisch tätig gewesen. Aber wäre er jetzt gestorben, wir hätten kein Zeugnis von seiner eigensten Kraft, kein Blatt, auf dem seine eigenste Note stand. So fortreissend die „rassige“ Musik der Penthesilea ist, so echt Wolfisch ihr Elan und Ungestüm, so süss ihre Melodik, so wenig gibt sie den Wolf wieder, den wir heute lieben, als den Offenbarer der Poeten, den Wisser ihres Geheimsten. So echt Wolfisch in ihrer Schneidigkeit und trotzigen Wahrhaftigkeit die Kritiken des Salonblattes sind, so wenig haben sie für den Künstler zu bedeuten, der nun selber Hunderte von Federn in Bewegung setzt. Und die Lieder? So weit sie nicht in die beiden ersten Hefte aufgenommen sind, sind sie zwar von Wolf, aber keine Wolfschen Lieder. In diesen Heften allerdings beginnt seine eigentümliche Wort-Ton-Vermählung, und Stücke wie das Wächterlied auf der Wartburg und der prächtige Biterolf sind echtester Wolf. Sie sind die Anzeichen einer Kraft, die in ihrer Fülle und Vielmächtigkeit noch schlummerte. Und in grausamer Selbstkritik schreibt Wolf an Grohe: „. . . . war mein Componiren, ehe ich zur Selbständigkeit gelangen durfte, was besseres, als ein langsamer, qualvoller Selbstmordversuch?“ (25. September 1890.) Jetzt aber war er reif geworden. Es gärte und wühlte in seiner Seele, es wollte etwas „laut werden“ in ihm, wollte sich etwas durchsetzen, was nicht mehr zurückzudrängen war; da musste er hinaus, fort, aufs Land, in die Einsamkeit, zu sich selbst, zu einer Arbeit — „es war ein Müssen, war ein Zwang“ — zur Arbeit an den Liederzyklen, deren Entstehung wie deren Erscheinung zu den Wundern der neuern Musikgeschichte zählt.

Das Erscheinen der beiden Liederhefte hatte die letzten Hemmungen entfernt. Nun waren alle Kräfte frei, nun gab er die Fülle dessen, was er dichterisch in sich aufgenommen, was er künstlerisch erlebt, was er verarbeitet hatte, mit einem Worte: zog er die Summe seiner Entwicklungszeit.

In Perchtoldsdorf bei Wien, vulgär auch Petersdorf genannt, hatte die Familie Dr. Heinrich Werners, den Wolf sehr lieb hatte, ihr Landhaus. Im Winter stand es leer. Dorthin zog er. Das wurde seine Werkstatt, sein Asyl: hier sind die Mörike-Lieder entstanden. Der „landesfürstliche Markt“ ist kein Sommeraufenthalt im eleganten

oder grossen Stil; und gar im Winter ist es still in den paar Gassen, wenn nicht ein Bauernwagen des Weges poltert. Der Marktplatz des echt niederösterreichischen Dorfes überrascht den Wanderer. Er taucht empor wie eine imposante Szenerie zu einem Ritterstück. Die einfache, ruhige Gotik der alten Kirche, der gewaltige Turm aus Quaderblöcken, umkreist von Häusern mit Luken und rundbogigen Toren, geben dem kleinen hügeligen Marktplatz eine sagenhafte, gigantische Heimlichkeit. Das ist der rechte Poetenwinkel, und hier haben denn auch andere Grosse ihre Ruhe und Musse gefunden: der Ritter Gluck, Franz Grillparzer, der Anatom Hyrtl.

Schöner und einsamer konnte es Hugo Wolf nicht finden; und er bedurfte der Einsamkeit. „Wenn du allein bist, bist du völlig dein“ hatte Leonardo da Vinci einst den Malern zu bedenken gegeben, und „der Dichter muss ganz sich, ganz in seinen geliebten Gegenständen leben“, hatte Goethe im Wilhelm Meister gesagt. „Er, der vom Himmel aufs göttlichste begabt ist, der einen sich immer selbst vermehrenden Schatz im Busen bewahrt, er muss auch von aussen ungestört mit seinen Schätzen in der stillen Glückseligkeit leben ...“

So zog sich denn Wolf von der Welt zu sich selber zurück. Im Februar 1888 war er übersiedelt. Er hauste in der Brunnergasse No. 26. Nun sang er die neuen Lieder, nun lebte er das neue Leben.

Die Muse berührte sein Herz mit einem Liebeshauch, wie es in Mörikes Wanderlied heisst, und unter dieser Berührung entstanden die 53 Mörike-Lieder wie ebensoviele Wunder. Blitzen gleich schoss es aus Wolfs Seele nach allen Seiten heraus, die Einfälle jagten einander in solch rasender Eile, dass er mit Aufschreiben kaum nachkommen konnte, dass er Mühe hatte, auf fünf Linien zu fixieren, was fix und fertig vor ihm stand, aus ihm herausquoll, in Herz und Hirn wirbelte, was unaufhörlich fortströmte. Am 16. Februar 1888 schreibt er den Tambour nieder; es war das erste Mörikelied, ein Meisterstück der Charakteristik. Die Szene mit dem köstlichen Kerlchen, das auf der Trommel einschläft und noch von gutem Sauerkraut träumt, die Art, wie die Linien des straffen Marschmotives zum Schlusse weich abgebogen werden, dergleichen hatte Wolf vorher nicht erreicht. Kurz darauf, am 22. Februar, also an einem einzigen Tage, schrieb er nicht weniger als drei Gedichte: den Knaben und

das Immelein, das Jägerlied und ein Stündlein wohl vor Tag. Am 23. folgt der Jäger, am 24. Nimmersatte Liebe, am 25. folgen zwei: Auftrag und Zur Warnung, am 29. entsteht das Lied vom Winde. So bringt er in nicht ganz 14 Tagen, in der zweiten Hälfte des Februar, nicht weniger als neun Lieder hervor, Lieder die so verschieden sind, wie neun lebende Wesen. Wolf selbst war davon bis ins Innerste getroffen. Er staunte über sich, über seine Fruchtbarkeit, wie über ein wunderbares Naturereignis, so wie der Baum staunte, wenn er, im Frühling von Säften strotzend und schwellend, sich des Fruchtbarkeitswunders bewusst wäre, das sich in ihm begibt — woher, weshalb?

Und in heller Erregung, tiefaufgewühlt, in fliegender Hast schreibt er an den Freund Werner,*) nach Wien: „Die Tage von Lodi scheinen sich in der Tat erneuern zu wollen. Mein Lodi im Lied ist bekanntlich das Jahr 78 gewesen, damals komponierte ich fast jeden Tag ein gutes Lied, mitunter auch zwei. Nun reissen Sie Ihre Nasenflügel auf. Kaum dass mein Brief expediert wurde, schrieb ich auch schon, den Mörike zur Hand nehmend, ein zweites Lied. (Jägerlied.) Nun beglückwünschen oder verwünschen Sie mich, ganz nach Belieben. Sollte mir Polyhymnia aufsässig genug sein, mit einem dritten Liede zu drohen, werde ich diese Schreckensnachricht persönlich morgen in aller Frühe überbringen ... Verachten Sie mich, das Bubenstück ist vollbracht. Auch das dritte Lied ‚Ein Stündlein wohl vor Tag' ist mir gelungen, und wie! Das ist ein ereignisvoller Tag." Am 24., dem Tag der Nimmersatten Liebe, jubelt er weiter an Werner: „‚So nimm denn Unheil deinen Lauf'. Es ist jetzt punkt 7 Abend und ich bin so überglücklich, wie ein überglücklicher König. Wieder ist mir ein neues Lied gelungen. Schatzerl, wenn's das hörst, holt Dich vor Vergnügen der Teufel. Der Schluss bricht geradezu in einen Studententon aus. Es geht darin zum Erhängen lustig her." Und tags darauf hat er „rasend zu tun. Heute sind mir zwei neue Lieder eingefallen, von denen das eine so schauerlich seltsam klingt, dass mir ganz bange davor wird. So was war noch nicht da. Gott stehe den armen Leuten bei, die das einmal hören werden." Das

*) Wolfs Briefe an Dr. Heinrich Werner sind zum Teil abgedruckt in Hugo Wolf, Gedanken und Erinnerungen von Michael Haberlandt. Leipzig 1903.

sind nicht Briefe, das sind Schreie. Schreie eines im Rausch des Schaffens ekstatisch Gewordenen. Und so muss es eigentlich sein: in der Dämonie des Künstlers entsteht das Kunstwerk. Dabei beobachtet Wolf, der Briefschreiber Wolf den Komponisten ganz objektiv, man könnte sagen: mit dem höchsten psychologischen Interesse. Er bestaunt die Früchte, die da auf einmal wachsen. Ja, mit einer gewissen Wollust macht er sich über sich selber lustig.

Doch weiter.

Der folgende Monat März zeigt dieselbe Ergiebigkeit: zwanzig der schönsten Lieder, jedes ein neuer Charakter, sind die Ausbeute.

Am 1. März zeichnete Wolf die witzige Karikatur Bei einer Trauung: die Hochzeit auf Flügeln des Trauermarsches; am 6. kam ein Liederpaar nach: Der luftig gaukelnde Zitronenfalter im April und der an die Erde gefesselte, inbrünstig bittende Genesene an die Hoffnung. In diesem Liede hatte Wolf sich selbst erlebt; es ist sein Dank an den Poeten Mörike, der ihn aus tiefster Hoffnungslosigkeit gerettet, und ihm Gesundung gebracht hatte: mit aller Absicht wurde es später an die Spitze des Mörikebandes gestellt. Tags darauf, am 7. März, gab es wieder ein Lodi. Abermals entstehen zwei Lieder: das Elfenlied mit seiner feinen Oktavenpoesie und der Gärtner, diese berühmt gewordene „Konzertnummer“ mit dem graziösen Sechsachteltänzeln. Am 8. entsteht der Abschied, der mit lustiger Ironie an das Ende des Bandes gestellt wurde, gleichsam ein Avis für alle ungebetenen Rezensenten. Am 10. entsteht Denk' es o Seele, mit den munteren Sprüngen der schwarzen Rösslein, an „deren Hufen“, wie Harry Maync in seiner Mörikebiographie sagt, „man bei Wolf das Eisen förmlich aufblitzen sieht.“ Und das alles flog nur so aufs Papier, federleicht, als sei es seit langem vorbereitet worden. Und alles stand wie aus einem Guss. Nur das Lied Auf einer Wanderung, am 11. März begonnen, macht eine Ausnahme. Zwischen dem ersten und dem Schlussteil blieb ungefähr 14 Tage ein leerer Raum, in dem sich keine Musik sammeln wollte, klaffte eine Lücke, die Wolf nicht schliessen konnte. Mehrere Male setzte er an, immer vergebens; die charakteristische Verbindung wollte sich nicht einstellen. Endlich gelang ihm der Guss und jubelnd kam er eines Tages: „Heute ist's mir eingefallen!“

Er hatte den rhythmisch und melodisch so schön kontrastierenden Mittelteil in der gesteigerten Tonart B-dur gefunden. Es musste so sein.

In den folgenden Tagen entsteht: das Gebet, dessen erste Keime noch aus der Murauer Zeit stammen, entstehen: die Verborgenheit, eine Perle des ganzen Bandes, das Lied eines Verliebten, das ein rhythmisch nicht leicht zu fassendes Problem bot, und das



SILHOUETTE VON ROLF WINKLER
ZU MÖRIKES „ABSCHIED"

urwüchsige Selbstgeständnis. Und so geht es, wie man der Tabelle im Anhang entnehmen kann, den ganzen Monat fort, in unerschöpflicher Abundanz. Alle Quellen der Musik sprangen. Und mit jedem Liede ist Wolf ein anderer, mit jedem wechselt er sein Ich. Am 20. schreibt er das atemversetzende Erste Liebeslied eines Mädchens, und er meldet sogleich an Werner, dass er sein „Meisterstück" geliefert habe. Das Lied „ist das weitaus beste, was ich bis jetzt zu stande gebracht. Gegen dieses Lied ist alles Vorhergegangene Kinderspiel. Die Musik ist von so schlagender Charakteristik, dabei von

einer Intensität, die das Nervensystem eines Marmorblockes zerreissen könnte." Ein ekstatisches Urteil, das aber, wie wir noch sehen werden, den Vorzug hat, den Nagel auf den Kopf zu treffen. Und tags darauf gelingt Wolf, zu seinem eigenen freudigen Schrecken die himmelweit davon verschiedene Fussreise,*) mit ihrer behaglichen, so nervenlosen, auf Tonika und Dominant gestellten Volkstümlichkeit, und er „revoziert", dass das erste Liebeslied eines Mädchens sein Bestes sei; „denn was ich heute vormittag geschrieben: Fussreise, ist noch millionenmal besser. Wenn Sie dieses letzte Lied gehört, kann Sie nur noch ein Wunsch beseelen: zu sterben. Einstweilen leben Sie und leben Sie recht wohl. Ihr überglücklicher W." Aber er übertrifft sich. Der 22. ist wieder ein Tag von Lodi. Vormittag: Der Rat einer Alten, Nachmittag: Die Begegnung, und am 24. hat er einen weiteren Wurf getan: Das verlassene Mägdlein. „Die Mühle klappert munter weiter" — meldet er darüber am 27. an Fritz Eckstein, und was er dazu erzählt, lässt einen vollen Blick in seine Psyche tun: „Samstag komponierte ich, ohne es beabsichtigt zu haben, das verlassene Mägdlein, von Schumann bereits himmlisch komponiert. Wenn ich dasselbe Gedicht trotzdem komponierte, geschah es fast wider meinen Willen. Aber vielleicht gerade dadurch, dass ich mich von dem Zauber dieses Gedichtes plötzlich gefangen nehmen liess, ist etwas Vortreffliches entstanden und ich glaube, dass meine Komposition sich neben der Schumannschen sehen lassen kann." So schrieb er am 27. März, am Tage der Storchenbotschaft, und man merke genau die Worte „Ohne es beabsichtigt zu haben" — „fast wider meinen Willen" — „mich von dem Zauber dieses Gedichtes plötzlich gefangen nehmen liess": hier liegt der Schlüssel zum Verständnis seiner Persönlichkeit.

Bis zum Ostersonntag 1888 (zum 1. April) entstanden noch Frage und Antwort, Lebe wohl, und Heimweh; dann eine kurze Pause, und am 12. springt wieder mit dem Seufzer eine wahre Sturmflut von Liedern auf, die ununterbrochen wallt und wogt bis zum 18. Mai, an welchem Tage Wolf die Geister am Mummelsee aufs Papier bannte. Nicht weniger als 14 Lieder aller Inhalte,

*) Erstes Liebeslied und Fussreise folgen bei Mörike unmittelbar aufeinander.

Formen und Grössen sind in diesen Tagen niedergeschrieben worden: die Peregrinalieder (am 28. und 30. April) neben dem Frühlingshymnus Er ist's und dem von Nacht zu Morgen schwebenden In der Frühe (diese beiden am 5. Mai) — also mehr Meisterwerke, als in derselben Frist die hommes mediocres Briefe zu schreiben pflegen.

Kaum gönnte sich Wolf in seinem Arbeitsfieber genügend Zeit, zu essen und zu trinken — was war ihm sein Körperliches in diesen Revolutionen der Seele? — und er nahm seine frugalen Mahlzeiten, gewöhnlich nur Suppe, Rindfleisch, Gemüse und Brot, rasch in Kollers Gasthaus in Prechtoldsdorf ein. Dann ging's wieder nach Hause, ans Klavier, ohne das er nie zu arbeiten pflegte. Es ging ihm damals knapp, recht knapp zusammen, und er lebte mehr als einfach. Aber was tat es! Er war glücklich, überglücklich, voll Arbeitsseligkeit und Zuversicht; er glaubte an seine Sache, denn er war ein zu strenger Selbstkritiker, um nicht überzeugt zu sein, dass er zu dem Besten der deutschen Lyrik beigetragen, dass er Neues und Originelles gemacht habe. Seine Arbeit genoss er als Glück. Von der Welt wollte er nichts wissen, mit Rezensenten nicht zu tun, mit Verlegern nicht zu feilschen haben. „Ich gebe meine Sachen nicht aus der Hand", meinte er einmal in dieser Stimmung. Freunde durften ihn unter Tags in der Regel nicht besuchen; das war schon ausgemacht. Denn er brauchte den Tag für sich. Wohl aber empfing er des Abends Getreue gern, wie Heinrich Werner oder Rudolf von Larisch*); dann spielte er wohl auch ein Stündlein vor, und man schlenderte danach zum Gartenhaus, dem „Häuschen windebang" und die grünenden Weinrebenhügel hin, bis zum Abendessen. Nach der Mahlzeit begab Wolf sich gleich zur Ruhe.

„Wolf dachte niemals als absoluter Musiker, sondern war stets von der Dichtung angeregt", so erzählt einer seiner ältesten Freunde, Dr. Heinrich Rauchberg, jetzt Universitäts-Professor in Prag, der mit Wolf schon 1878/9 bekannt geworden war. Wenn Wolf komponierte, las er sich die Dichtung eindringlich mehrmals durch, oder las sie sich laut vor. Fühlte er sich dadurch in eine gewisse Erregung ver-

*) Beamter der kaiserlichen Kabinettskanzlei und Dozent an der k. k. Kunstgewerbeschule in Wien.

setzt, so nahm er das für ein gutes Zeichen. Er hielt dann andere Eindrücke sorgfältig von sich ab — daher absolute Einsamkeit zur Zeit des Schaffens — schlief abends erwartungsvoll ein, und am Morgen stand zumeist das ganze Lied fertig vor ihm, so dass er es nur beglückt aufzuschreiben brauchte. Daher die Einheitlichkeit der Stimmung. Nichts kann alberner sein, als Wolfsche Kompositionen als raffiniert, gegrübelt, oder errechnet hinzustellen. Weil Wolf so wenig als bewusster Artist an seinen Liedern geschaffen hat, stand er ihnen späterhin immer fast objektiv gegenüber. Er staunte sie als Eingebungen an; oft war es ihm so unfasslich, dass er sie schaffen konnte, wie wenn es Beethovensche und nicht Wolfsche Kompositionen gewesen wären.

In den 3 Monaten vom 16. Februar bis zum 18. Mai waren 44 Lieder fertig geworden, also der grösste Teil des Mörike-Bandes beendet. Es mag ein Ermüdungs-, ein Erschöpfungszustand eingetreten sein, wenigstens legte Wolf die Feder für einige Wochen aus der Hand. Welche Kräfte hatte er auch ausgegeben, welche Gewaltarbeit dem Hirne abverlangt, und wie wenig neue Kräfte sich wieder zugeführt, zu wenig eigentlich, auf dass nicht ein Defizit verbleiben sollte. Die Produktion versiegt mit einem Male: nach der Flutzeit lange Ebbe. Invita musa hat Wolf nie eine Note komponiert. „Ich schreib halt' nix, wenn mir nix einfällt", äusserte er einmal. Er war nicht einer der Musikerbeamten, die zu jeder Zeit „was machen" können, die zu jeder Tages- und Jahreszeit aufgelegt sind zu komponieren, als handle es sich darum, ein Aktenstück zu erledigen. Zwar war er sonst höchst gewissenhaft und zwang sich, jedes Buch, das er zu lesen einmal begonnen hatte, auch auszulesen, und war es noch so langweilig. Da biss er sich durch. Aber beim Produzieren hielt er es mit Goethe, der den Künstlern den — auf Schiller zugespitzten — Rat erteilte: „nichts zu forcieren und alle unproduktiven Tage und Stunden lieber zu vertändeln und zu verschlafen als in solchen Tagen etwas machen zu wollen, woran man später keine Freude hat." So ist Wolf auch nur selten „in die Lage gekommen, einmal veröffentlichte Stücke später zu verleugnen." Zu Rauchberg äusserte er einmal: „Im Mörikeband sind lauter gute Sachen, nur den Rat einer Alten mag' ich nicht," und er wollte das Lied ebenso entfernen wie den

Sänger aus dem Goetheband. Beide Lieder hat er dennoch belassen, ja er meldete sogar mit einer gewissen Genugtuung an seinen Getreuen Gustav Schur, dass Engelbert Humperdinck, mit dem er im Oktober 1890 bei Schott in Mainz zusammen war, „am meisten schwärmte“ eben vom — Sänger und von Mignon. „Und er kennt alle meine Sachen.“

Wolf musste, um schaffen zu können, voll des Dichters sein, musste vom heiligen Feuer glühen; dann aber ging's in elementaren Losbrüchen vorwärts. So erholte er sich denn den Sommer über ein wenig, und machte mit dem Schwager, den er in Bruck a/M. besuchte, die schöne erquickende Fusspartie durch Obersteier und Kärnten, auf der er, in der Burg Hoch-Osterwitz das Abenteuer mit der Äolsharfe erlebte.*) Zurückgekehrt wohnte er bei Eckstein in Wien. Am 21. August fährt er mit dem Sonderzuge des Wagner-Vereins — Eckstein und mancher Wiener Freund reiste mit — nach Bayreuth, das er „einfach himmlisch“ fand, und wo er am 22. den Parsifal hörte: „Natürlich immense Aufregung.“ Eine Szene aus diesen Tagen, einer der schönsten aus Wolfs Leben, erzählt Dr. Franz Zweybrück: Wir fuhren nach Bayreuth, wo van Dyck zum ersten Male den Parsifal sang und die Meistersinger zum ersten Male aufgeführt wurden. „Ich weiss heute nicht mehr, ob Wolf ebenfalls, so wie ich, zum ersten Male den Parsifal zu hören bekam; ich ging nach dem ersten Akt allein in den Anlagen herum, weil das Empfangene zu stark in mir arbeitete, als dass ich Gasthausverkehr hätte vertragen können. Da hörte ich irgendwo jemanden schluchzen. Ich näherte mich leise und sah — Wolf, den Kopf in die Hände gestützt, auf einer Bank sitzen. Er schien ganz weltabgewandt, und bis ins Innerste erschüttert. Ich entfernte mich unbemerkt — —“

Ende August kehrte Wolf über München wieder nach Wien zurück. Im Herbste zog er zu Eckstein, in dessen Villa zu Unterach am sonnigen Attersee, im Salzkammergut, ein Asyl, dessen einziger Insasse er oft war. „Das Gebäude liegt hart am See, der gerade in Unterach seine malerischen Seiten entfaltet. Eingeschlossen vom Höllengebirge, dessen Wände der Seeseite zu steil abfallen und den Vorbergen des Schafberges, bietet Unterach ein Bild völliger Abgeschieden-

*) Siehe Bd. I. Anhang.

heit.“ So hat er selbst sein schönes Tuskulum geschildert. (An Grohe, 1. Juni 1890.)

Fünf Monate hatte die Muse geschwiegen. Da regte und rührte sich's mit einem Male wieder wundersam in der Brust des Künstlers. Es erfasste ihn dieselbe Arbeitssehnsucht und derselbe Arbeitstaumel wie im Winter und Frühjahr, und in reicher Nachlese heimst er bald Frucht um Frucht, goldig und reif, für den Mörikeband ein. Der 4. Oktober ist ein doppelt gesegneter Tag, denn er schenkt Wolf zwei Lieder: An den Schlaf und Neue Liebe. Überhaupt wiederholt sich Perchtoldsdorf in Unterach: kein Tag ohne Lied. Am 5. wird Zum neuen Jahre, am 6. das Schlafende Jesuskind und Wo find' ich Trost?, am 8. die Karwoche, am 9. der Gesang Weylas geschaffen, am 19., also an einem einzigen Tag, wird der Riesenwurf des Feuerreiters getan, den 11. kommt An die Geliebte hinzu.

Der Mörikeband ist fertig. Nur Christblume (II) wird noch, am 26. November nachgetragen.

Sieht man von der fünfmonatlichen Unterbrechung von Mitte Mai bis Anfang Oktober ab, so sind die 53 Lieder des Mörike-Zyklus in drei Monaten und einer Woche geschrieben worden, an sich eine geistige und physische Kraftleistung, die der Mozarts, der die Don Juan-Ouvertüre in einer Nacht aufgeschrieben haben soll, und ähnlichen historisch überlieferten Husarenstücklein auch nicht das mindeste nachgibt. Ja es ist die Frage, ob es nicht eine viel kompliziertere Nervenaufgabe bedingt, 53 so verschiedene Typen zu gestalten, als an einem einzigen grossen Werke, im einmal angeschlagenen Tone, im steten Flusse fortzuschreiben. Und was steht im Mörikebande nicht alles nebeneinander: Tragödien und Lustspiele, Passionen und Possen, Landschaftsgemälde und Karikaturen Böcklins und Th. Th. Heines, Gottesdienste und Liebesszenen, ein unerschöpfliches Ensemble. Ein Reichtum an objektiven Stimmungen, wie ihn nur eine dramatisch so stark begabte Natur haben kann. Und wenn man denkt, dass es einer geschaffen hat — welcher seelischer Modulationen war er fähig! Man könnte an etwas dem Schauspieler Verwandtes denken, könnte füglich von zwei Bewusstseinszuständen reden, in denen Wolf lebte.

Dabei sind die ersten Niederschriften aller Wolfschen Lieder so sauber und so zierlich, als ob es sorgsam angefertigte Abschriften wären. Skizzen hat er wohl auch niemals gemacht. Alles ist fertig und vollendet aufs Papier gekommen, nicht ein Notenkopf, nicht eine Achtelpause ist korrigiert, und nur ganz ausnahmsweise findet sich ein- oder das andere Mal am unteren Rande des Blattes ein flüchtiges Notat.

Aber diese in ihrer Raschheit und Treffsicherheit einzig dastehende Produktivität erscheint noch in einem neuen Lichte, wenn man die merkwürdige Tatsache erfährt, dass Wolf da zwischen hinein die Eichendorff-Lieder komponiert hat, die einen so ganz anderen physiognomischen Zug, einen so ganz anderen Gesamtstil tragen, als die Mörikelieder.

Die älteren Eichendorff-Sachen stammen allerdings schon aus Wolfs frühester Zeit, den Jahren, in denen er es noch gar nicht worthaben wollte, dass er komponiere. So wurde die Erwartung am 26. Januar, Die Nacht am 3. Februar 1880 in Wien geschrieben; Der Soldat (No. 2) ebenfalls in Wien den 14. Dezember 1886. Der Soldat (No. 1), Die Zigeunerin, Das Waldmädchen, Der Nachtzauber gehören alle dem Jahrgang 1887 an.

Davon sind Erwartung, Nacht, und Waldmädchen Stücke, die nur in der ersten Eichendorff-Ausgabe enthalten sind, und die Wolf in die späteren Ausgaben nicht mehr aufnahm. Nicht ganz mit Recht. Am begreiflichsten wäre diese Verbannung bei der Erwartung, deren Deklamation noch nicht durchweg frei und fein geraten ist. Aber er war rigoros: er wollte nur als fertiger Künstler vor die Öffentlichkeit treten uud weder Jugendarbeiten, noch nicht ganz ausgereifte Sachen gedruckt sehen. So enthält der Eichendorffband heute nur mehr 17 statt 20 Lieder. „Da man diese Bestimmung zu respektieren hat, so wird es sich empfehlen, die 3 Stücke dem Supplementband einzuverleiben, der sich aus den hinterlassenen unveröffentlichten Stücken wird zusammenstellen lassen. Denn die Stücke (namentlich das Waldmädchen) sind immerhin so wertvoll, dass mancher Komponist froh sein könnte, sie geschaffen zu haben.“ *)

*) „Hugo Wolf“, Essay von Paul Müller, Berlin 1904, Seite 28. Zwölf Jugendlieder Wolfs sind inzwischen bei Lauterbach & Kuhn, Leipzig, er-

Die neuen Eichendorffs kamen erst 1888 zur Welt. Der Erstling dieses Jahrganges ist die Verschwiegene Liebe, komponiert zu Wien am 31. August, ein Lied, dessen Entstehungsgeschichte auffällig erinnert an die Genesis des Shakespeareschen Ständchens („Horch, horch die Lerch' im Äterblau!"), das Schubert mitten im Rumor eines Währinger Gasthauses komponiert hat. Wolf wohnte damals in Ecksteins Hause im V. Bezirk (Margarethen), Siebenbrunngasse 15. Das Haus liegt mitten in einem industriellen Bezirk, besitzt aber — eine Seltenheit in Wien — einen schönen Garten. Dort hinab ging Wolf an jenem Augusttage, den Eichendorff in der Hand. Er hatte sich ganz in den dichterischen Gegenstand vertieft, ging auf und ab, las immer wieder und wurde immer wieder von dem tosenden Lärm gestört, den eine nebenan etablierte, in voller Tätigkeit befindliche Fabrik erzeugte. Dazu pfiff jemand im Hofe unaufhörlich, auf der andern Seite klopfte man mit dröhnender Gewissenhaftigkeit Teppiche aus — genug, um einem geistig Arbeitenden die Nerven zittern zu machen. Mit einem Male machte Wolf kehrt, stieg hinauf in die Wohnung, ging in Ecksteins Zimmer, zum Klavier, legte das Buch hin und schrieb die Verschwiegene Liebe fix und fertig nieder, genau so, wie man sie heute im Konzert hören kann.

Die übrigen Angehörigen des Eichendorff-Kreises, ein volles Dutzend, entstanden fast alle in Unterach, in der Zeit vom 21. bis 29. September 1888, also in 8 Tagen. Allerdings gab es fast jeden Tag eine neue Weise, am 22. sogar zwei: Den Scholar und den Musikanten. Ausgenommen sind nur die Gesänge: Der Schreckenberger, der in der Rettenbach-Wildnis bei Ischl am 14. September das Licht der Welt erblickte, und der Glücksritter, der im Postwagen auf dem Wege von Ischl nach Weissenbach am 16. September komponiert wurde.*) Wolf fuhr öfter von Unterach zu Köcherts nach Rinnbach, um das Neu-Entstandene vorzuspielen.

---

schienen. — „Das Lied Morgentau (1877) ist durch einen drolligen Zufall der Vernichtung entgangen. ‚Sie, durch das Lied werden S' reich werden,' hatte Wolf einstmals ein musikalischer Gewährsmann gesagt, und dieser Hoffnung zuliebe gab es der Komponist mit heraus, obwohl es noch nicht seinen spätern Stil zeigt." Marie Lang l. cit.

*) Nach der auf dem Original-Manuskript befindlichen Anmerkung.

Gegen siebzig Lieder lagen nun da, Musik, den glücklichsten Stunden entquollen. So sehr es jeden Künstler drängt, der Welt sich mitzuteilen, Wolf betrachtete seine Sachen als einen Privatbesitz, den er nur mit ein paar Freunden teilte, die schönste Art, ein Gut zu geniessen. Seine Arbeit war sein Erfolg gewesen; ihm lag gar nichts an der Öffentlichkeit. Und sein erstes Publikum bildeten, ausser schon Genannten, darunter vor allem Köcherts, wenige empfängliche Menschen, Leute wie Josef Schalk, Ferdinand Löwe und Richard Hirsch. Entweder kam das Kollegium zu ihm, wenn er in Petersdorf hauste, oder er fuhr nach Wien und stürmte die vier Stockwerke hinauf zu Schalks Wohnung: I. Jordangasse 7. Das immer, sowie Neues auf dem Lager war. Wenn die drei dann andachtsvoll ums Klavier sassen, und er spielen und singen, sie überraschen und erheben konnte, dann fühlte er sich glücklich über alle Maassen. Das war ihm die liebste Öffentlichkeit, und ein dankbarer Blick, ein Händedruck genügten. Denn was galten ihm grosse Worte, Ehren, Ruhme, Erfolge, Beifall, was galt ihm „jene bunte Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht?"

In Schalks Musikzimmer gab es die schönsten Stunden. Wie eine Sturzwelle ergoss sich über die Freunde der ganze Mörikezyklus. Waren sie berauscht und entzückt, so berauschte sich Wolf an ihrem Entzücken. „So, das g'fallt euch? Das hab' ich schon verbrennen wollen!" Eine Exekution, die er ebenso dem „Jäger" wie dem „Feuerreiter" angedroht hatte. Wer Wolf in dieser Glückseligkeit gesehen hat, vergisst es nie, meint Richard Hirsch. Sich gleich verstanden zu sehen, machte ihn geradezu übermütig-toll. Ihn singen und spielen zu hören, war ebenso schön als erschreckend: eine dämonisch und geniale Kraft entlud sich. Dabei kam einmal das echt Wolfsche Misstrauen zum Vorschein. Argwöhnisch, ob die Begeisterung auch echt sei, versuchte er den guten Freunden Fallen zu stellen. Richard Hirsch, Ferdinand Löwe und Josef Schalk waren gerade in Perchtoldsdorf zu Besuch. Er hatte versprochen, seine neuesten Lieder vorzuspielen, aber zur Überraschung der Gäste begann er mit Schumann. Die drei werden immer ungeduldiger; er immer versessener auf seinen lieben Schumann. (Er interpretierte ihn übrigens ebenso schön wie Karl Loewe, dessen Elvershöh sein Lieblingsstück war.) Vielleicht war es, dass er die Freunde zu denen

warf, die in ewiger Sucht nach Neuem, selbst das bedeutende Alte zu unterschätzen geneigt sind. Als Löwe ihn durch ein liebevolles Wort über Schumann beruhigte, sagte er: „So, na dann ist's mir schon recht. Nun sollt ihr auch meine Sachen hören. Nur ein Schumannsches muss ich euch noch zeigen.“ Und nun folgte eine liebenswürdige Schelmerei. Er spielte einen unbekannteren Schumann. Schalk verhielt sich ablehnend. „Das g'fallt dir nicht — und dir auch nicht??“ schrie Wolf. Mit wütender Miene setzt er sich noch einmal hin und spielte so eindringlich er konnte, machte auf die Wahrheit des Ausdruckes aufmerksam — und dann noch ein drittes Mal. Alles umsonst. Es gelang ihm nicht, in den drei Leuten Verständnis für dieses Opus zu erwecken. Sie fingen sogar an, Witze zu machen über den Priemchen kauenden und spuckenden Matrosen (der im Texte vorkam). Und nun brach Wolf in ein homerisches Gelächter aus: „Ihr verfluchten Kerle — mit euch ist nix anzufangen — mir g'fallt's ja auch nicht — trockenes Zeug!“ So prüfte er den Geschmack der Freunde, und da sie die Probe bestanden, hat er sie auch nie mehr wiederholt.

Meinungsverschiedenheiten ergaben sich oft genug. Namentlich bei Schubert, und besonders bei dessen Prometheus und anderen Stücken, die Wolf vergeblich in Schalks Wertung herabzusetzen sich bemühte. Wolf suchte es zunächst vor sich und dann auch vor seinen Freunden zu rechtfertigen, wenn er Gedichte wie eben den von Schubert schon so herrlich vertonten Prometheus ebenfalls komponiert hatte. Er ging der „Nachkomposition“ sonst gern aus dem Wege, wenn er nicht vermeinte, durch die reicheren Ausdrucksmittel der neueren Musik Wort und Ton vielleicht noch inniger vermählen zu können, als es sein grosser Vorgeist vermocht hatte. Wir werden davon noch einiges hören, und es in diesem Sinne verstehen lernen, wenn er selbst einem Schubert einmal eins am Zeuge flicken wollte. Freilich verdross es ihn wohl ein wenig, dass die drei Freunde über den Prometheus nicht gerade so dachten wie er, obwohl seine übrige Umgebung ihm wohl auch hier, wie stets, Gefolgschaft leistete. Aber schliesslich liebte er doch einzig und allein Geradheit und Wahrhaftigkeit, auch wenn ihn ein Urteil persönlich treffen sollte, und hasste verlogene Nachgiebigkeit oder eine gewisse seichte Höflichkeit, die gar nicht merkt, wie brutal sie ist.

Und auf Schalk konnte er sich in dem Punkte verlassen. Denn das war eine goldene Seele, ein Mensch, der das Glück hatte, das Echte zu fühlen, von Musik ganz durchklungen, und zu gebildet, um unwahrhaft zu sein. Wie freundlich und klug schauten die beiden Augen immer durch die Gläser aus dem leidenden Gesicht heraus! Und niemand, der unbereichert von ihm gegangen wäre. Nur um 3 Jahre älter als Wolf — er war 1857 geboren — wurde er doch sein bester Berater, sein Tröster, sein Minister. Im Konservatorium in Wien hatten sie als junge Leute aneinander vorbeigelebt, Schalk als Brucknerschüler, Wolf als Krennschüler. Auch in Goldschmidts Hause, wo viel Musik getrieben wurde, näherten sie sich nicht. Wolf unterdrückte ja auch mit Fleiss die Tatsache, dass er komponiere. Besonders vor anderen Leuten. Als er einmal bei Goldschmidt das Wächterlied auf der Wartburg hörte, das Freund Adalbert komponiert hatte, entfuhr es ihm: „Das hab' ich ja auch gemacht." Dem mehrfach genannten Trifolium: Löwe, Hirsch und Franz Schalk hat er hingegen gerne in seiner Wohnung vorgespielt. Und zwar gab er da zuerst den Biterolf, den König bei der Krönung und das Mausfallensprüchlein zum besten. Aufs innigste erfreut, baten ihn die Drei, die Lieder auch ihrem Freunde Josef Schalk vorzusingen, und legten Wert darauf, dass Schalk die neuen Sachen in der hinreissenden, und was die Einheit des Vokalen und Instrumentalen betrifft, einzigen Interpretation ihres Schöpfers höre. Und so geschah es auch bald in Schalks Wohnung. Es mag sein, dass Franz Schalk seinem Bruder auch die zwei Wiegenlieder nach Rob. Reinick gebracht habe und diese speziell die Bekanntschaft vermittelten: — sozusagen „entdeckt", und mit Josef persönlich verknüpft, hatten ihn die Drei, was von den segenreichsten Folgen war. Denn einmal mit Wolf bekannt, wurde Schalk von dessen Genius in einem Maasse ergriffen, dass er es bald für notwendig hielt, den scheuen Komponisten aus den Privatauditionen in seinem Musikzimmer in die Welt hinaus zu bugsieren. Und es gelang ihm, nicht ohne schwere Kämpfe, wie wir noch hören werden.

Am 11. Oktober war der Mörike-Band vollendet. Vierzehn Tage darauf, am 27. Oktober 1888 zeichnete Wolf in Wien das erste Lied von Goethe auf; es war der Gesang des Harfenspielers (No. 1):

Wer sich der Einsamkeit ergibt. Schon stehen wir also mitten in neuen Taten. Und es folgt Tat auf Tat; ganz Goetheaner geworden, zaubert Wolf ein Lied ums andere hervor. Wieder dasselbe Bild eruptiven Schaffens wie zuvor. Am 30. Oktober ist das Trio der Harfnerlieder voll, am selben Tag noch wird die pikante Philine komponiert, am 4. November Anakreons Grab und Der Schäfer, am 6. der Rattenfänger und Gleich und Gleich, kurz bis zum 28. November lagen mit Gutmann und Gutweib dreizehn Goethesche Lieder fertig auf dem Klavier.

Am 9. Dezember, an dem Tage, an dem Ritter Kurts Brautfahrt entstand, beginnt eine neue Goethe-Periode. Wolf war am 7. aus der Stadt nach dem gartenreichen Ober-Döbling, damals einem Vororte Wiens, übersiedelt, wo viele Wiener den Sommer zuzubringen pflegten und wo die Familie Köchert ein Haus besass in der Hirschengasse No. 68, heute XIX. Bezirk, Billrothstrasse. Dort quartierte er sich, nach altem Brauche, den Winter über ein. Er hielt es dabei ganz mit dem Dichter, an dem er eben arbeitete, denn gewöhnlich entwich Goethe auf Wochen oder Monate nach dem damals noch recht stillen Jena, seltener zog er ins Gartenhaus, wo ihn dann die Seinigen nicht stören durften. Denn dabei bleibt es nun einmal: „dass ich ohne absolute Einsamkeit nicht das mindeste hervorbringen kann.“ *)

In der Zeit vom 9. Dezember 1888 bis 12. Februar 1889 entstanden in Döbling weitere 37 Goethe-Lieder. Der Goethe-Band war beendet.

Wieder kam ein Nachzügler hinzu: Die Spröde, in Petersdorf am 21. Oktober 1889 geschrieben, kurz bevor die Spanischen begonnen wurden. Der ganze Band mit seinen 51 Gesängen nahm also bloss 3 Monate 14 Tage in Anspruch: Dieselbe künstlerische Gewaltleistung wie die, die den Mörike-Band hervorbrachte.

Es ist dabei für den Künstler charakteristisch, dass er seinen Goethe nicht in die Kreuz und Quer komponierte, nicht nach „musikalischer Inspiration“ von Gedicht zu Gedicht sprang. Die Döblinger Zeit hat vielmehr ihre Unterperioden, die ganz bestimmten poetischen

*) Goethes Lebenskunst von Dr. Wilhelm Bode. S. 170.

Zyklen gewidmet waren. So werden die Schenkenbuch-Gesänge des westöstlichen Divans im Zusammenhange komponiert, und zwar alle fünf Lieder in den drei Tagen vom 16. bis 18. Jänner; ebenso das Buch Suleika mit zehn Liedern in einem Zuge, vom 21. bis 30. Jänner. Auch die Wilhelm-Meister-Gesänge: die Harfner-Lieder, die Mignon-Lieder — das zweite als erstes — wurden zyklisch komponiert. Mancher wird diesen Zug nicht so bedeutungsvoll finden, er ist aber auch kein Zufall. Denn Wolf suchte überhaupt seine Texte nicht aus allen Winkeln der deutschen Literatur zusammen, er flatterte nicht von Hoch zu Niedrig: von Goethe zu Alfred Meissner, von Tieck zu Hoffmann von Fallersleben. Er komponierte nicht aus Dichtern, sondern die Dichter selber, die er erlebte, war zeitlebens mit wenigen, aber ewigen Geistern fest verbunden. Und so schafft er auch bei bestimmten Dichtern, wie hier bei Goethe, nicht im wahllosen Durcheinander, sondern dichtunggetreu. Es war dies die Natur seines Schaffens: ein musikalisches Gebären nach poetischer Empfängnis, woraus die unbedingte Wahrhaftigkeit des Ausdrucks folgt. Er nahm nicht bloss Verse in die Musik herüber, sondern schuf sie mit ihrem Zeithintergrund, ihrem Ortshintergrund, ihrer poetischen Atmosphäre nach, und eben auch Liedergruppen mit ihrem Stimmungszentrum. Gerne und oft bekannte Wolf, dass er den Harfner und Mignon so recht aus dem Romane herauskomponiert habe. Auch in diesem Band ist fast jedes Stück in einem Zuge niedergeschrieben worden. Epiphanias (27. Dezbr. 1888) zum Beispiel nicht. Mit der Hälfte ungefähr kam Wolf eines Nachmittages zu Löwe, in heller Freude, und doch auch wieder besorgt darüber, dass er nun nicht weiterkönne. Als sich Löwe aber ganz beruhigt zeigte und nicht zweifelte, dass das Stück vollendet werde, freute Wolf sich wieder ganz kindisch.

Im Februar 1889 ist der Goethe-Band also abgeschlossen. Diese Zeit war vielleicht die glücklichste, die Wolf überhaupt gelebt hat. Keine Arbeit hat ihn so beseligt wie diese, die ihn mit dem grössten Genius der Deutschen verband.

Im Frühling und Sommer tritt wieder eine Generalpause ein. Die Arbeit ruht. Der Juli sieht ihn in Bayreuth, bei den Festspielen; man gab Parsifal, Tristan und die Meistersinger, van Dyck und der Baritonist Blauwaert sangen. Es war an einem Pausen-

tag, als sich Wolf in Gesellschaft Ecksteins und mehrerer Damen nach dem Klavier-Salon Steingräbers begab, wo rasch ein kleines Konzert improvisiert wurde. Blauwaert sang Mörike-Lieder vom Blatt mit schönem Ausdruck. Wolf sass am Klavier und begleitete meisterhaft. Es war auch ein Goethelied im „Programme“: Epiphanias. Und als die Stelle kam: „Da wir nun hier schöne Herrn und Frau'n, aber keine Ochsen und Eseln schau'n“ — sah sich Wolf vielsagend um und musterte die respektable Gesellschaft mit humorvollem Blick, als wollte er sich denn auch vergewissern . . .*)

Dieses Jahr bringt noch ein Ereignis, das für die Geschichte der Lieder gesteigerte Bedeutung hat. Bis 1889 lebten sie in der Verborgenheit, nichts war erschienen, was alles auch entstanden war. Endlich aber entschloss sich Wolf, an die Öffentlichkeit zu gehen. So kamen im Frühjahr 1889 zum ersten Male die Mörike-Lieder im Drucke heraus, und zwar bei der Firma Wetzler in Wien; und im Herbste desselben Jahres folgten bei C. Lacom in Wien die Eichendorff-Gesänge nach, zu Anfang 1890 ebenda der Goethe-Band.**) Es waren kleine Wiener Lokal-Verlage. Die Firma Wetzler ist seither eingegangen; der Lacomsche Verlag besteht noch heute unter den Tuchlauben No. 7, vom selben kleinen, wortkargen Männlein betrieben wie damals.

Wolfs Freude war gross. Und in rührender Weise äusserte sich seine Liebe und Dankbarkeit gegen die Freunde, die ihm etwa behilflich gewesen waren. So schenkte er Ferdinand Löwe, der ihn damals nach Kräften bei den Korrekturen unterstützte, den Mörike-Band mit der humoristischen Widmung: „Seinem wohlgewogenen Souverän Ferdinand Löwe I. — sein nicht ganz unmelodisch heulender Isegrimm.“ ***)

Wolf hat später zu Gustav Schur immer und mit Vorliebe von

*) Mitteilung des Dr. A. Höfler, jetzt Universitätsprofessors in Prag. — Bei dieser Szene war auch Heinrich Porges anwesend.

**) In einem Konzertbericht August Göllerichs (Deutsches Volksblatt vom 2. Mai 1889) werden die Mörike-Lieder als „soeben erschienen“ bezeichnet. Notizen im Wiener Fremdenblatt (2. Febr. 1890) und in der Neuen Freien Presse (13. Febr) zeigen die bei Lacom erschienenen Sachen an.

***) Er schenkte Löwe überhaupt alles, was von ihm erschien, auch Kopien mit Bemerkungen von seiner Hand und einige Manuskripte.

seinem Gelde gesprochen, mit dem die Druckkosten dieser Bände bestritten wurden. „Er betonte mein Geld so scharf — mit der Miene der Befriedigung — dass ich mich immer scheute, nach der Herkunft des Geldes zu fragen, so sehr mich auch die Neugierde plagte. Wollte ich doch durch plumpes Zugreifen nicht sein Gefühl verletzen.“ *) Gewiss aber haben sich damals, so wie bei den ersten zwei Heften, engere Freunde zur Abnahme einer gewissen Anzahl von Exemplaren verbunden. Als Kuriosum sei noch erwähnt, dass gegen zweihundert Bände übers grosse Wasser, nach Amerika gingen, wodurch ein Teil der Druckkosten hereingebracht wurde. Es war dies die Bestellung einer Frau Elisabeth Fairchild aus Boston, die Wolf in Bayreuth kennen gelernt und so grossen Eindruck von den Mörike-Liedern gewonnen hatte, dass sie sie gleich in amerikanischen Dimensionen anschaffte, um ihre singenden Bekannten damit zu überraschen.**)

Das Eigentum an den Liedern hatte der Komponist sich vorbehalten. Nun waren sie publiziert; ob auch publik geworden — das ist eine Frage, die wir noch eingehend zu untersuchen haben werden.

Der Herbst ist wieder Erntezeit. Im Oktober beginnt — abermals in Werners Landhause zu Perchtoldsdorf — die Arbeit am Spanischen Liederbuch und die neue, die „spanische“ Periode Wolfs zeigt äusserlich fast dieselbe Physiognomie, wie die Mörike- und wie die Goethe-Periode. Ein Schaffenslosbruch, der fast ununterbrochen Monate währte. Anders konnte Wolf nicht. Nur arbeitete er diesmal unter erschwerenden Umständen, da er öfters in der Woche nach Wien fahren musste, mit einer Gräfin Harrach zu musizieren. Daher ist nicht jeder Tag gesegnet. Aber welch ein Arbeiter war er! Die 44 geistlichen und weltlichen Lieder, die ihn in südliche Breitegrade trugen, sind trotz alledem vom 28. Oktober 1889 bis zum 27. April 1890 geschrieben worden, geschrieben mit einer sechswöchentlichen Unterbrechung (vom 15. Januar bis 28. März), geschrieben unter heiligen Schauern, Erschütterungen und Entzückungen, in einem Krampf von Freude und Stolz. Am 5. November hatte er Nun wandre, Maria mit dem wunderbaren Einfall der auf- und abziehenden

*) Mitteilung G. Schurs.

**) Mitteilung F. Ecksteins.

Terzen geschrieben, und gleich darauf meldet er das Glück dieses Einfalls an Eckstein, wobei er das Bildhafte des Liedes mit Recht betont: „Mein lieber Eck! Soeben habe ich ein Lied vollendet, das zu hören allein schon der Mühe verlohnte, mich baldigst zu besuchen. Das Gedicht (aus dem spanischen Liederbuch) hat zum Gegenstand den hl. Joseph, Maria auf der Flucht nach Ägypten geleitend. Wenn Sie dieses Ereignis erleben wollen, müssen Sie meine Musik dazu hören. Sie werden Augen machen. Nebenbei bemerkt, existieren ein volles Dutzend ‚Unterschiedlicher' aus dem spanischen Liederbuch, die sich sehen lassen dürfen. Die Mühle klappert lustiger denn je. Ich bin die ganze Woche mit Ausnahme Donnerstags zu treffen. Also allons. Ihr glückliches Wölferl." Wie hochgestimmt Wolf während dieser Epoche überhaupt war, davon gibt eine Stelle aus einem Schreiben vom 23. März an Strasser treffende Auskunft: „... Ich arbeite mit tausend Pferdekräften von früh bis in die Nacht, ununterbrochen. Was ich jetzt aufschreibe, das, lieber Freund, schreibe ich auch schon für die Nachwelt. Es sind Meisterwerke. Einstweilen allerdings nur Lieder, aber wenn ich Dir sage, dass ich bei den vielen Unterbrechungen durch meine Anwesenheit in Wien, die zweimal in in der Woche wegen der Harrach unbedingt nötig ist, und wie ich also trotzdem seit 22. Februar bis zum heutigen Tage 25 Lieder komponiert, von denen eins das andere übertrifft, darüber es unter Musikverständigen nur eine Stimme gibt, dass seit Schubert und Schumann nichts ähnliches da war etz. etz. etz. etz., so magst Du Dir vorstellen, was das für Lieder sind. Das Geheimnis ist nun allerdings gelüftet und es hat lange gedauert, bis Deine Neugierde gestillt werden konnte. Vielleicht aber kannst Du doch in Bälde über mich noch Wunderdinge vernehmen. Ich sage Dir: mit mir geht's jetzt riesig in die Höhe, wenn auch vorderhand mehr nach innen, als nach aussen zu. Aber lass mich nur machen."

Dass einem Künstler „die Brust sich schwellet hoch und weit", wenn er auf reiche schwere Ernte blickte, und dass er selber schätzte, was er geschaffen — wer begriffe es nicht? Aber Wolfs Entzücken an den eigenen Sachen, die Worte unbeschränkter Bewunderung, die er daran zu wenden pflegte, dürfen keineswegs als Selbstbewusstsein oder gar Dünkel aufgefasst werden. Im Gegenteil: seine Person

hatte damit gar nichts zu tun. Sein Entzücken war das Entzücken an einem Naturvorgang, seine Bewunderung die Verwunderung über ein köstliches Naturprodukt. Um es mit Paul Müller drastisch auszudrücken: Wie eine Henne gackert, die ein Ei gelegt, so konnte Wolf über einen glücklichen Wurf vor Freude ausser sich geraten. Oder um es mit Heinrich Rauchberg poetischer zu sagen: Er betrachtete sich nur als das Gefäss, worin der herrliche Trank kredenzt ward, ohne das Werk als persönliches Verdienst sich zuzurechnen. Aber Ehrfurcht empfand er vor seinem Werke, Ehrfurcht auch vor seiner eigenen schöpferischen Kraft, und die forderte er auch von anderen, wenn er sich verstanden fühlen sollte. Es fehlte nicht an grotesken Zügen, worin diese Forderung sich äusserte. Als er Gustav Schur zum ersten Male in dessen Heim besuchte, kam er, verdriesslich, weil er die Wohnung nicht gleich finden konnte, erst in Stimmung, als er sich bei Tische zur Rechten der Hausfrau postiert sah, eine Ehrung, die ihm nicht vorenthalten werden durfte, wollte man seine Laune nicht unverbesserlich trüben: Freund Schalk hatte Schur darauf bei Zeiten aufmerksam gemacht. Dafür gab Wolf aber auch später die Erklärung: „Weisst Du, Freunderl, ich habe so viel Demütigungen zu erdulden, dass ich doch bei e i n e r Gelegenheit nicht spüren will, als der Geringste zu gelten. Mir armen Teufel möchten sie am liebsten am Domestikentische das Futter vorwerfen, besonders dort, wo ich als Klavierlehrer hochbegabter Töchter zu schanzen verdammt bin. Und die Töchter sind immer hochbegabt, der Klavierlehrer stets ein Esel.“ *) Als er längst nicht mehr hochbegabte Töchter unterrichtete, mochte es etwas anderes sein: Da glaubte es Wolf dem Daimonion, das er in sich barg, schuldig zu sein, wenn er solche Forderungen stellte. Aber er liess auch mit sich reden. Denn als ihm Rauchbergs Schwiegermutter, auf die er sehr viel hielt, einmal Vorwürfe über sein Benehmen machte, und sagte: „Seh'n S', Wolf, Sie sind gar nicht so, Sie spielen nur“, lachte er ganz vergnüglich-verschmitzt dazu. Dass er es sich in Berlin (1892) nicht gefallen liess, von einer Gesellschaft, zu der er geladen war, gänzlich ignoriert zu werden, und dass er die Leute brüskierte,

*) Auf Schurs Frage, wie er sich denn zu solcher Behandlung stelle, antwortete Wolf mit düsterer Miene: Ich drücke mich in einen Winkel und knurre.



PERCHTOLDSDORF

indem er an der Tafel sass und keinen Bissen anrührte, und sich hernach aus dem Hause des Herrn Professors empfahl — das ist nur zu begreiflich. Im ganzen ist die Stellung, die er zu sich selbst einnahm, eine sehr bescheidene: er hielt sich für das Werkzeug einer höheren künstlerischen Macht. Aber sich absichtlich zur Null zu machen, um wohlgelitten zu sein, dazu hatte er auch keine Veranlassung.

Gegen das Ende seiner Arbeit an den „Spaniern" wird er geradezu übermütig und in bester Laune meldet er an dieselbe Adresse wie oben: „Ich bin jetzt wieder fleissig. Habe bereits 41 Spanische am Lager. 44 müssen's werden. Dann wird noch wie bisher in Liedern ‚gemacht' und dann ... ja dann ... ja dann will's gar hoch hinaus! Dann schreib' ich nur mehr Tetralogien." (15. April 1890.)

Noch fallen in diese fruchttragenden Jahre mehrere Gesänge, die in keinen der genannten Zyklen gehören: so das duftige Elfenlied (1888), dann das humorvolle Lied des transferierten Zettel, beides aus Shakespeares Sommernachtstraum. Dann der Hymnus Dem Vaterland nach Rob. Reinick, zugleich mit den Mörikeliedern in Petersdorf komponiert, dann das Gesellenlied nach demselben Dichter (1888) und dessen Skolie (1889), sowie ein Lied nach Heinrich Heine, Gesänge, die erst später veröffentlicht werden sollten. Es sind die einzigen Gedichte, die er einzeln komponierte.

Vorläufig fuhr er also noch fort „in Liedern zu machen", und ein paar Wochen später, im Mai dieses Jahres stand er schon wieder mitten in einer zyklischen Arbeit. Diesmal hatte er sich ganz in den Geist des grossen Alemannen Gottfried Keller versenkt, dessen Grünen Heinrich er so überaus liebte. Der Roman war eine Zeitlang sein Lieblingsbuch gewesen. Allerdings mochte er nur die erste Auflage leiden; gegen die zweite war er wohl deshalb, weil er — mit Unrecht — meinte, Keller habe darin Konzessionen an den Geschmack des Publikums gemacht, wobei er aber keineswegs übersah, wie schwach der Schluss des alten Grünen Heinrich war. Aber was er an Keller liebte, war „die schlichte gedrungene und vielsagende Ausdrucksweise", was ihn anzog, war die Ursprünglichkeit des Dichters. Denn stets ging er auf das Ursprüngliche, weniger auf das Artistische.

So lehnte er die Gedichte Conrad Ferdinand Meyers ab, für die ihn Rauchberg interessieren wollte, indem er auf die Behandlung

gleicher Probleme oder Stimmungen bei Mörike, Goethe und Keller hinwies. Um wie viel ursprünglicher sind diese! — meinte er. Und in der Tat: dem feinen Beherrscher des Verses, dem Meister der romanischen Formkultur, C. F. Meyer, geht nichts so ab, als die Kraft. In seiner Lyrik ist sie so wenig, wie sie in seiner Natur war, eine Kraft, die auch die Härte riskieren könnte — sein eigener Biograph, Adolf Frey, hat es gefühlt. Aus ähnlichen Gründen hat Wolf auch abstrakte Poesie, oder antike Metren nicht komponieren können, so wie sie etwa Brahms gerne komponierte. Sehen wir von Heyses Übersetzungen ab, so sind Kellers Gedichte auch die einzigen, die er von einem mit ihm lebenden Poeten vertont hat; sonst wendete er sich nur an alte Dichter, denn zu modernen fand er kein Verhältnis. Selbst zu Detlev von Liliencron nicht, zu dem er sich so mannigfach hingezogen fühlte.

Mitten in der Komposition der Kellerschen Gedichte waren ihm von dem ihm ganz unbekannten Liliencron zwei Bände Lyrik zugegangen, die er mit „geteilten Gefühlen“ betrachtet hatte, eben weil ihm der Autor unbekannt war. Er konnte ja nicht wissen . . . „Wie schnell war jedoch mein Misstrauen geschwunden, als ich in den beiden Büchern zu blättern begann. Es war mir sofort klar, diesmal ausnahmsweise wieder einmal einem wirklichen Poeten begegnet zu sein. Da mich die Ihren Büchern beigelegte Karte vermuten liess, dass Sie von meinen Kompositionen in sympathischer Weise Notiz genommen, nehme ich auch an, dass Sie mit Ihrer Zusendung zugleich den Wunsch verbanden, Ihre Gedichte von mir komponiert zu wissen. So weit es mir gelungen ist, mit Ihrer Dichtungsweise mich vertraut zu machen, fürchte ich in ihr wenig Befruchtendes und Anregendes für meine Muse zu finden.“ (9. Juni 1890.) Dieses offene Bekenntnis gleich im ersten Brief an Liliencron, dem er allerdings „einen Beweis seines hohen Vertrauens“ in dessen „dichterische Fähigkeiten“ noch gibt, von dem wir später hören werden. Und als Liliencron ein halbes Jahr später — im Oktober 1890 war Wolf mit ihm in München zusammengetroffen — sein „neuestes Opus“, den Heidegänger einsendete, die Sammlung, in der sich das berühmt gewordene, flammende Gedicht An Hugo Wolf befindet, war der Gefeierte davon höchlichst überrascht. „Es ist ein echter Liliencron,

Wahrheit und Dichtung mit kecker und sicherer Hand darstellend, leicht geschürzt, bunt und toll und unter der heitern Maske doch eine tief ernste Physiognomie verbergend. Kurz, meine Freunde und ich sind ganz entzückt von dieser ebenso munteren als sinnigen Apostrophe und bedanken wir uns dafür in corpore." Aber er fügte seinem Dank hinzu: „Es ist nur zu bedauern, dass auch diese neueste Sammlung Ihrer Gedichte des musikalischen Untergrundes so sehr entbehrt — wie gern hätte ich mich sonst erkenntlich gezeigt durch die Komposition eines oder des anderen der Gedichte. Hätten Sie nicht Lust, einmal etwas rein lyrisches, liedartiges zu schreiben, um mir Gelegenheit zu geben auch meinerseits zur Popularisierung Ihres Namens beizutragen? Vielleicht überraschen Sie mich einmal mit einem poetischen Blumenstrausse." (23. Dez. 1890.) Es ist nicht dazu gekommen. Wolf hat kein Gedicht Liliencrons komponiert, trotz der hohen Bewunderung, die ihn für dessen Genius mehr und mehr erfüllte. „Ihre Dichtungen, mit denen ich in letzter Zeit mich viel beschäftige, machen mir grosses Vergnügen. Wie meisterhaft Sie die Formen behandeln, und wie reichhaltig dieselben sind! In der Ottave stehen Sie Byron nicht nach, wie auch Ihre überquellende Subjektivität mit dem genialen Lord manch verwandte Züge aufweist." (4. Sept. 1890.) Vielleicht bietet gerade diese Stelle Erklärungen dafür, warum Wolf sich nicht an eine der ausgeprägtesten Dichterpersönlichkeiten unserer Zeit anschloss. Wie immer — er hat in seinem Leben überhaupt nichts „Modernes" komponiert. Nur einmal hatte er Paul Müllern, u. z. in seiner allerletzten Zeit davon gesprochen, dass er Nietzsches Gedicht An den Mistral für Chor und Orchester komponieren wolle. „Allein der erneute Ausbruch der Krankheit machte dies Vorhaben zu schanden."*)

Im Jahre 1889 feierte Gottfried Keller seinen siebenzigsten Geburtstag, und zu diesem Tage wollte sich Wolf mit einer Liedergabe für den Verehrten einstellen. Doch kam er erst im Jahre 1890

*) In Traunkirchen las Wolf (Sept. 1897) seinem Gaste Müller die Verse vor, mit der Bemerkung, er wolle sie im Winter komponieren:

> Mistral-Wind, du Wolken-Jäger,
> Trübsal-Mörder, Himmels-Feger,
> Brausender, wie lieb' ich dich!

dazu, den Plan auszuführen, und seine Absicht dem Dichter die Alten Weisen zu widmen, wurde durch Kellers Tod vereitelt.*) Sechs von dem Dutzend der Kellerschen Alten Weisen hat er ausgewählt, und sie in Unterach, bei Eckstein, in der Zeit vom 25. Mai bis 16. Juni 1890 komponiert. Tretet ein, hoher Krieger ist die erste Weise, und darüber hören wir ihn in einem längeren Briefe an Gustav Schur sprechen, dem er schreibt: „Meine Hoffnung Sie in meiner Weise überraschen zu können ist leider zu nichte geworden. Wenn Sie nun erfahren, dass ich am Pfingstsonntag eines meiner schönsten Lieder (und wie ich hoffe dereinst populärsten) geschrieben, wird Sie das kalt lassen, denn Sie werden mit Recht erwarten, dass ich am Pfingstmontag zwei, am Dienstag wieder zwei und heute doch mindestens drei komponierte. Ach wie ganz anders ist alles geworden. Ich habe seit dem einen (Tretet ein, hoher Krieger von Gottfr. Keller) gar keines mehr geschrieben und ich müsste untröstlich darüber sein, wenn mir dieses Malheur bei gesundem Leibe passiert wäre. Ich bin aber noch immer Patient, dank meiner Unvorsichtigkeit gleich nach meiner Landung ein Seebad genommen zu haben. Die Folge ist eine schreckliche Halsentzündung. Zwei Tage (schon Pfingstsonntag nachmittag) litt ich an heftigen Fieberanfällen und musste bei schönstem Wetter ins Bett. Das Fieber bin ich nun los, an der Halsentzündung werde ich wohl noch ein paar Tage zu würgen haben. Gott geb's, dass ich dann wieder vollkommen beisammen bin."

So erklärt Wolf selbst mit Humor, warum diesmal die simultanen Tage fehlen, und warum er es in drei Wochen „nur" auf 6 Lieder gebracht habe. Mit dem „milchjungen Knaben" wurde diese Liederreihe abgeschlossen, die Wolf, wie er an Schur berichtet, „eigens für den Stimmcharakter" des Fräuleins Friederike Mayer, seiner vielverdienten Sängerin, geschrieben hat. Freilich spukten ihm damals schon allerlei dramatische Pläne im Kopfe herum, dann beschäftigten ihn nicht willkommene geschäftliche Unterhandlungen — so fand er

Sind wir Zwei nicht Eines Schosses
Erstlingsgabe, Eines Loses
Vorbestimmte ewiglich?

*) Paul Müller. Seite 37.

denn nicht mehr die geruhige Stimmung, ein schönes Werk „von innen heraus zu bilden“, wie Mörike sagt; der Sommer kam, und damit wie gewöhnlich die Ferienzeit des Tätigen.

Trotzem sind seine sechs Alten Weisen sechs Meisterwerke geworden. Was sind es aber auch für Gedichte, die Wolf ausgewählt hat, welch königliche Poesien! Mit der Aufforderung an den hohen Krieger „Tretet ein!“ in dem ersten Gesange tritt schon eine echt



SILHOUETTE ZU GOTTFRIED KELLERS „TRETET EIN!“
VON ROLF WINKLER

Keller'sche Frauengestalt auf, eine jener kernhaften, handfesten Menschen, die der Dichter „eine Person“ genannt hat.*) Aber man sieht

*) Emil Kauffmann (Musikal. Wochenblatt vom 31. Mai 1891) spricht von der „Judith“ in Kellers Grünem Heinrich. (?) Auch Wolf dachte, wie mir Schur mitteilt, an diese Figur.

beide Gestalten: die bewillkommnende heitere Jungfrau und den Ritter, der mit der schneeweissen Feder auf dem blutroten Hut über die Schwelle tritt, um fürder — fein unter den Pantoffel zu kommen. Das macht das neckische Spiel der Melodie, die Zierlichkeit der Rhythmen, die Kräftigkeit der Harmonien, welche gute alt-Händelsche Nebenseptakkorde und Vorhalte mit moderner Modulation verbindet.

Und welch feiner Humor durchsonnt das kleine Charakterbild! — Das ans Ende des Heftes gestellte Lied — Wie glänzt der helle Mond — führt von der Erde, aus der heiteren Weltlichkeit an die Tore des Paradieses. In Dürer'scher Einfalt zeigt die göttliche „Handwerker-Familie“ der Dichter. Da schimmert das kalt-weisse Mondlicht, die Sterne funkeln in der unendlichen Weite — hohe leere Klavierakkorde, in denen später fremde Töne zittern — die Mutter Gottes sitzt auf dem Thron friedlich und feierlich mit dem Kinde — eine celestisch-fromme Melodie singt leise hin — und vor der Tür Sankt Petrus, noch fleissig im himmlischen Realismus die alten Schuh' flickend — das nur impressionistisch angedeutet, und im Humor Respekt, wie es echt Kellersch ist — das Ganze in silbernen Glanz getaucht, ein Mysterium, voll Himmelsseligkeit. In solcher Verklärung hat Wolf die alte Weise gefühlt, und sie unserem Gefühlsverständnis anheimgegeben, das von klugen Literaten belehrt worden war: Gottfried Keller sei doch eigentlich kein Lyriker!*) Und so genial sind die rein technischen Einfälle, dass das Lied von Prof. Heinr. Rietsch in seinem schon zitierten Werke zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchung gemacht wurde. Wir haben nur das Anfangs- und das Schlusslied herausgegriffen; aber um ihretwillen allein verdiente Hugo Wolfs Name einen Ehrenplatz in der Biographie Gottfried Kellers. Leider hat Jakob Baechtold in seiner ausgezeichneten Lebensgeschichte des Dichters, die doch sonst so breit ausgeführt ist, Wolfs Namen nicht ausdrücklich erwähnt, wenn anders er ihn überhaupt im Sinne hatte, als er schrieb: „Unsere Komponisten haben seit Wilhelm Baumgartner nicht allzu oft nach Kellerschen Texten

---

*) In diesem Gedicht hätte Wolf lieber die Variante komponieren wollen:
Dort sitzt Gott Vater, der den heil'gen Geist
Aus hohler Hand mit Himmelskörnern speist.
Wäre auch noch anschaulicher und bildhafter.

gegriffen. Aber wenn's geschah, taten es die besten. Es sei nur der eine Name: Johannes Brahms genannt."*)

Unter die Besten gehört wohl auch Hugo Wolf, und gerade die Erwähnung Wilhelm Baumgartners hätte eine sinnvolle Beziehung zu Wolf herstellen müssen; kein Musiker hätte sie sich entgehen lassen. Denn was Richard Wagner über die Lieder seines Züricher Freundes Baumgartner schrieb, das bildet sozusagen den theoretischen Unterbau der Wolfschen Liedkomposition; was Wagner dort prinzipiell festlegte, verhält sich zu dem, was Wolf später geschaffen hat, wie Gesetz und Erfüllung.

Wagner geht auf die Lieder Baumgartners nicht näher ein, aber er nimmt sie zum Anlass, sich über die musikalische Lyrik selbst ausführlicher zu äussern. Es handle sich bei Liederkompositionen unserem Lieder spielenden und singenden Publikum, führt er aus, zunächst nur darum, ob eben die Musik, d. h. die Melodie an sich gefällig und unterhaltend sei; der „Text" ist dann nur insofern von Wichtigkeit, als man zu den verschiedenen Versen dieselbe Melodie wiederholt singen oder spielen kann. Für das Gefallen dieser Melodien ist einzig die Mode und die in ihr herrschende Gesangsmanier massgebend ... Wen aber nach dem Ruhme, ein moderner, beliebter Liederkomponist in diesem Sinne zu sein, nicht gelüstet, sondern wen als Musiker es verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht ihm hervorrief, durch das Mittel seiner Kunst so auszudrücken, dass er sie auch anderen mitteilen könne, der ist für sein Verfahren allerdings zu einer bei weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genötigt, als es dort der Fall war. Dazu musste der Komponist aber auch den Dichter finden, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anrege, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe. Und Wagner wünscht, dass Baumgartner diesen Dichter in seinem schweizerischen Landsmanne und Freunde Gottfried Keller finden, und der gemeinsamen Schöpfungskraft Beider das wirkliche von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen möge.**)

*) Gottfried Kellers Leben von Jakob Baechtold, III. Bd. Berlin 1897.

**) Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, S. 154 ff. Der Aufsatz ist 1852 für die „Eidgenössische Zeitung" in Zürich geschrieben worden.

Was Baumgartner „mit liebenswürdigem Eifer“ anstrebte, das hat Hugo Wolf mit Genialität erreicht, und im Hinblick auf seine Kellerlieder dürfte man, allerdings in sehr feinem Verstande, das vielmissbrauchte Wort anwenden: Wolf ist der Wagner des Liedes.

Gottfried Keller selbst hat freilich anders empfunden. Er, den Silchers Lorelei einst „gewaltig packte“, wäre von Wolfs Vertonungen wahrscheinlich nicht berührt worden. Sein Keller-Komponist war Baumgartner. „Baumgartner hat auch ein paar Lieder von mir komponiert, die mir gefielen. ‚Ich will mich spiegeln auch in jenen Tagen‘ scheint mir in Rhythmus und Weise mit dem Gesumme zusammenzutreffen, mit welchem ich das melodische Lied einst, leise singend, gemacht habe.“ *)

In diese Zeit fällt noch eine andere, nicht unwichtige Arbeit: die Instrumentierung einer Reihe von Mörike- und Goetheliedern. Der Gedanke, diese Stücke vom Klavier ins Orchester zu übertragen, lag nahe, denn ihr Satz ist, wie bei Schubert, oft von der grössten instrumentalen Anschaulichkeit, und so gute und echte Klaviermusik Wolf geschrieben hat, stellenweise glaubt man die Streicher, dort die Holzbläser, da ein Horn zu hören. Schon 1889 instrumentierte er den Seufzer, Auf ein altes Bild, und Karwoche; im Jahre 1890 kamen hinzu: Der Rattenfänger, die Ballade Mignons (Kennst du das Land), Ganymed, Anakreons Grab, Schlafendes Jesuskind und Er ist’s, davon Anakreons Grab und die drei geistlichen Lieder (Seufzer, Auf ein altes Bild und Schlafendes Jesuskind) für kleines Orchester. Diese Partituren lagen bis zur Mitte des Aprils 1890 fertig vor. Bis zum Herbst dieses Jahres kamen hinzu: Wo find’ ich Trost, Neue Liebe, An den Schlaf, Gebet, und Prometheus. Auch Weylas Gesang, In der Frühe und die drei Lieder des Harfners wurden noch im Jahre 1890 instrumentiert. Der Reinicksche Hymnus Dem Vaterland, ursprünglich als Einzelgesang (für Ferdinand Jäger) geschrieben, und im Frühling 1890 instrumentiert, wurde später, im Juni 1894, gänzlich umgearbeitet, so dass es, mit der ersten Fassung

*) Tagebuch 1847. Baechtold I. S. 291—292. Baumgartner, dem manche volkstümliche Weise geriet, die noch heute in der Schweiz gesungen wird, hatte sein op. 12 „Eine Frühlingsliebe“ Richard Wagner gewidmet. (Gedichte von Geibel, Rückert, Lenau, Heine, Mörike u. A.)



UNTERACH



verglichen, „gar nicht mehr zu erkennen“ war; und 1897, kurz vor seiner Erkrankung, änderte Wolf noch einmal den Schluss. Die äusseren Schicksale dieser glänzend klingenden Partitur, der einzigen für Männerchor und Orchester, werden wir noch berühren. Denk' es o Seele und Christblume I wurden 1891 instrumentiert, doch blieb die Christblumen-Partitur nicht erhalten. Im Oktober 1891 bearbeitete Wolf das Elfenlied aus Shakespeares Sommernachtstraum für Frauenchor, Soli und Orchester. „Falls dieses Stück jemals aufgeführt wird, gibt es sicher ein gehöriges Spektakel, heisst das im Publikum, denn im Orchester herrscht das Pianissimo vor.“ (An Grohe 10. Okt. 1891.) Der Feuerreiter wurde im Sommer 1892 für Chor und Orchester gesetzt.

Den Feuerreiter und das Wächterlied für Chor und Orchester zu setzen, hatte Löwe immer und immer wieder Wolf gebeten. Wolf tat es denn auch.*) Die Korrekturbogen des Feuerreiters wurden ihm nach Traunkirchen, wo er im Pfarrhofe wohnte, gesendet, und er brachte sie nach Gmunden herüber, um sie mit Löwe durchzugehen. In der Villa des Ehepaares Felix Pfeiffer, wo Löwe seine Ferien öfter zubrachte, war Wolf ein immer gerne gesehener Gast, und Frau Philippine Pfeiffer — Löwes Schülerin — freute sich am ganzen Wesen Wolfs ebenso wie an seiner Kunst. An jenem Tage stand eine Tarockpartie in Aussicht. Wolf war ganz Tarock, kein Feuerreiter konnte ihn stören, und er überliess die Korrektur Ferdinand Löwe allein, der sie natürlich von Herzen gerne besorgte. Die Prometheus-Partitur erschien Wolf ein paar Jahre später (1894) überladen instrumentiert, doch dürfte er nicht mehr Hand an sie gelegt haben. Ein unglücklicher Zufall waltete über den Liederpartituren Mignon, Anakreons Grab, Ganymed und Er ist's. Denn Wolf vergass sie, als er eben im Begriffe war, sie zur Post zu geben,**) in einem

---

*) Das Wächterlied auf der Wartburg wurde für Männerchor und Orchester im Jahre 1894 bearbeitet, doch dürfte die Bearbeitung nicht mehr vorhanden sein. Vgl. Kauffmann-Briefe S. 136.

**) An Siegfried Ochs in Berlin, für die Konzertaufführung, die im Januar 1894 zustande kam. „Er ist's“ erschien Wolf selbst als „glänzend instrumentiert“. Auch „Geh' Geliebter“ aus dem Spanischen Liederbuch hatte er instrumentiert und — verloren.

Tramwaywagen und konnte sie trotz aller Bemühungen nicht mehr wiedererlangen. So blieb ihm nichts übrig, als sich „schön brav an den Schreibtisch zu setzen" und wenigstens Mignon und Anakreon neu zu instrumentieren. (Nov. 1893.)

Mit der Instrumentierung zweier Stücke aus dem spanischen Liederbuch beschäftigte sich Wolf noch in seiner letzten Zeit: „Wenn du zu den Blumen gehst" wurde in der Svetlinschen Heilanstalt bearbeitet (es blieb Fragment). Ebendort wurde auch Manuels Lied, im Dezember 1897 („Wer sein holdes Lieb verloren"), und endlich am 12. Dezember 1897 Reinicks Morgenhymnus in Partitur gesetzt.

Wie wir sehen, ging es gleich, nachdem die Lieder entstanden waren, an deren Instrumentierung. Wolf griff zu gesteigerten Mitteln und näherte hiermit seine dramatisch veranlagten Arbeiten auch äusserlich der Bühne. Denn ist „die szenische Naturumgebung" die eine Hälfte des Ringes, der den Darsteller umschliesst, so ist das Orchester die andere. Diese Tendenz hat Wolf bis zu seinem Ende verfolgt; alles was er machte, hatte die Inklination nach der Bühne.

Die Zeit der Kellerschen Gedichte aber ist für die innere Geschichte Wolfs noch aus einem anderen Grunde besonders von Bedeutung. Denn noch während ihrer Komposition tauchte mit einem Male eine alte Sehnsucht in der Seele des Künstlers auf, eine Sehnsucht, die ihre Gezeiten hatte wie das Meer, und die anfangs in grösseren, später in kleineren Perioden immer wiederkehrte: die Sehnsucht nach der komischen Oper. Wie in einer Wellenbewegung läuft die Idee, ein dramatisches Werk zu machen, durch Wolfs Leben hin. Im Jahre 1882 sahen wir eine Welle sich erheben, damals als er sich anschickte, selbst ein Libretto zu zimmern, und jetzt taucht sie wieder auf. Zu seinen älteren Opernprojekten hatte auch die Idee gehört, Shakespeares Sommernachtstraum zu bearbeiten. Eines Sonntags stürzte er zu Ferdinand Löwes Tür herein — der sass eben mit Richard Hirsch beim Mittagstisch — und redete wohl eine halbe Stunde über das Stück, und setzte auseinander, dass er einen besseren Operntext im Leben nicht finden könne. Das reizende Elfenlied verdankt diesem Projekte, das ihn auch noch beschäftigte, als er im Oktober 1890 seine Tübinger Freunde besuchte, seine Entstehung.

Wieder denkt er jetzt daran, sein eigener Dichter zu werden. Aber, „auf Ihre Frage: ob ich ein Dichter sei? kann ich nur seufzend antworten: wär ich's doch! . . . Sie haben in puncto Dichtkunst höchstens einen ‚desparaten Wicht', so eine Art Vetter Christel vor sich . . . Ich versichere Sie, Odysseus kann nicht sehnsüchtiger nach seinen heimatlichen Gestaden geblickt haben, als ich nach einem dramatischen Dichter ausluge. Ach, wird sich der jemals für mich finden?" (An Grohe, 6. Mai 1890.) In den verschiedensten Formen wird diese Odysseus-Sehnsucht lebendig. Einmal dachte Wolf sogar daran, in Zeitungen zu inserieren, um ein gutes Textbuch zu erhalten. Ein andermal belustigt er sich an seinen Absichten, wenn er scherzhaft von den „Tetrålogien" spricht, die er noch zu schreiben vorhat. Bald schärft sich diese Sehnsucht zur Selbstironie, bald bricht sie aus als wilde Verzweiflung. „Ich selbst, lieber Freund, habe einige dichterische Versuche gewagt, aber —, es will halt nicht geh'n!! Ich dichte nur mit dem Kopfe, und da wird nie was rechtes draus." (An Schur, 3. Juni 1890.) Und einige Tage später ebenfalls an Schur: „Ihre Frau schreibt mir: Sie dichten. Ich bitte Sie und beschwöre Sie, darin fortzufahren, fleissig zu skandieren und viel schwarzen Kaffee zu trinken, denn manchen braven Mann hat die Not schon zum Dichter gemacht. Wirklich scheinen Sie die Not eines guten Opernbuches ebenso lebhaft zu fühlen und es zu wünschen wie ich. Wenn also der furor poeticus Sie beim Kragen packt, wär's mir schon recht, denn dann bliebe ich verschont, und da einer von uns beiden zum Dichter werden muss, ist's mir lieber, wenn Ihnen dieses Malheur passiert."



Der gute, biedere Schur wurde gehänselt, weil er in seinem Freundeseifer sich aufgemacht hatte, der Not des Freundes abzuhelfen, erntete Spott, weil er — im bürgerlichen Leben Bankbeamter — in freien Stunden den Pegasus bestiegen, d. h. sich hingesetzt hatte, ein Libretto miteinzurichten. Denn schon am 28. Mai hatte ihn Wolf mit einem neuen Plane überrascht.

*) Zitat aus Frech und Froh (I.).

„Sie wissen, dass mich seit kurzem die Idee, Shakespeares Sturm rein orchestral zu vertonen, lebhaft in Unruhe versetzte. Nun habe ich neuerdings Shakespeares Zauber-Lustspiel durchgenommen, und zwar in Hinsicht auf eine symphonische orchestrale Behandlung dieses Stückes. Aber jemehr ich bemüht war, das Stück mir in seinen einfachsten Zügen zu veranschaulichen, desto lebhafter drängte sich die bunte Pracht dieser in ihren Kontrasten ganz einzig dastehenden Bilderpracht vor meine Einbildungskraft. Heiliger Gott, denk ich mir, wenn das nicht ein vom Himmel dir in den Schoss gefallener Opernstoff sein soll, auf was könnte ich noch warten? Was sagen Sie, Freund Schur? Prospero! welch ein majestätischer Bass! Fernando, Miranda — ein Liebespaar wie Adam und Eva. Ariel! — ich höre schon die schönsten Koloraturen!!? — Na und Caliban und Trinculo und Stephano? Dieses Kleeblatt!! — Was sagen Sie? Ich habe schon ein Szenarium entworfen: die erste Szene bleibt, die zweite dito, nur bedeutend gekürzt (aber wie wagnerisch — Prospero in der zweiten Szene!). Von pag. 17 (Universalbibliothek, Schlegelsche Übersetzung) entfällt die Szene mit Caliban und kommt (siehe pag. 19) gleich Fernando. Der Akt kann wie bei Shakespeare schliessen. Im zweiten Akte entfällt die erste Szene gänzlich, er beginnt gleich mit der ungeheuer stimmungsvollen 2. Szene des Caliban. Jetzt denken Sie sich die tolle Szene zwischen Caliban, Trinculo und Stephano, es muss zum Bersten werden. In dieser Szene müsste sogleich das Attentat gegen Prospero vorbereitet werden. Mit dem bestialischen Trinklied des Caliban kann dieser Auftritt schliessen. Der Beginn des dritten Aktes bei Shakespeare gibt die 2. Szene des 2. Aktes, hingegen hätte die 2. Szene bei Shakespeare zu entfallen und bildet den 3. Auftritt des 2. Aktes (siehe pag. 57). Mit der Hetzjagd Ariels und seiner Geister auf die Verschwörer schliesst der 2. Akt. Im 3. Akte, der bei Shakespeare der 5. ist, entfaltet sich die ganze Persönlichkeit Prosperos. Antonio, Gonzalo etc. etc. würden, wie überhaupt die ganze Zeit über, auch in diesem Akte ziemlich in den Hintergrund treten. Dies in flüchtigen Zügen meine Absicht.“ *)

*) Shakespeares Sturm hat eine ganze Reihe von Komponisten angeregt. Hier seien nur erwähnt die Opern von: Thom. Aug. Arne (1746), Zumsteeg, Reichardt (1798), Luigi Caruso (1799), Ph. J. Riotte (Prosperos Geisterinsel, 1833),

So hatte er sich schon alles zurecht gelegt; er war ganz Feuer und Flamme für den Sturm. Schur sollte mit Heinrich Rauchberg und mit Richard Genée, dem bekannten Operettenkomponisten, der mit Wolf gut bekannt war, den Entwurf genauer noch besprechen, da er begierig war, zu erfahren, wie „ein Praktikus“ über seine Vorschläge denke. Allein Genée wusste mit dem Entwurfe nichts Rechtes zu beginnen, auch widerstrebte es ihm, an Shakespeare Hand anzulegen, und endlich überlegte sich's auch Wolf und sah von der Mitarbeiterschaft Genées wieder ab. „Die Verse Shakespeares kann ich wohl nicht gebrauchen, andrerseits lege ich auf eine poetische Sprache grosses Gewicht ... Ich gedenke Liliencron einen Antrag zu machen. Was sagen Sie dazu? Leider kann ich mich jetzt nicht voll und ganz der Sturmidee hingeben, da mich Kauffmann aus Tübingen drängt, mein patriotisches Stück baldigst einzusenden und die Instrumentierung meine ganze Zeit absorbiert. In einigen Tagen hoffe ich mit der Instrumentierung und den Kellerschen Liedern, davon ich ein zweites komponiert habe, fertig zu sein. Dann im Sturm auf den Sturm.“ (9. Juni 1890.) Schurs Vorschläge, die Aktschlüsse des Szenariums zu ändern, fanden Wolfs Beifall, trotzdem er zuerst gespottet hatte, als der Freund unter die Dichter gegangen war. Die Instrumentierung des Reinickschen Hymnus Dem Vaterland war Anfang Juni zwar schon beendet, aber die Sturmidee verfliegt wieder, so rasch sie gekommen war, wenigstens verflüchtigt sie sich in dem Briefwechsel mit Schur, bis sie ganz verschwunden ist. Als er ein paar Jahre später wieder davon hörte, fand er den Stoff ganz ungeeignet, weil zu unmodern für eine Oper.

Wolf hatte sich an Liliencron gewendet, dessen Lyrik er eben kennen gelernt hatte, und dem er einen Beweis des „hohen Vertrauens in seine dichterischen Fähigkeiten“ dadurch liefern wollte, dass er anfragte, ob der Poet nicht geneigt sei, eine Operndichtung für ihn zu schreiben.

Ernst Frank (1887) und Anton Urspruch (1888). Zwischenmusiken zum Sturm gibt es von Henry Purcell, Artur Sullivan, Wilhelm Taubert. Eine Orchesterphantasie Der Sturm wurde von Tschaikowsky komponiert.

*) Der mehrfach erwähnte Dr. Oscar Grohe, einer der intiemsten Freunde Wolfs, ist Landgerichtsrat in Mannheim. Von ihm wird im 3. Bande ausführlich die Rede sein.

Die Dichtung müsste einen Theaterabend ausfüllen und komischen Charakters sein; in Ermangelung eines Originalstoffes schlüge er den Sturm vor. Doch Liliencron schrieb ihm „einen acht Seiten langen, kaum leserlichen Brief, worin er mir nebst vielem Schmeichelhaften mitteilt, dass er sich an Shakespeare nicht heranwage. Er bietet mir ein Trauerspiel an, das in Nord-Amerika vor sich geht. Aber trotz meiner Begeisterung für Buffalo-Bill und seine ungewaschene Gesellschaft, ziehe ich den heimischen Boden und seine Gewächse, die die Vorteile der Seife zu schätzen wissen, vor. Grohe*), der mit dem Sturm als Oper — weil zu opernhaft — nicht einverstanden ist, möchte mich in der reinlichen Sphäre der Indier zu Hause wissen und mein Augenmerk auf einen Buddha von Karl Heckel in Mannheim hinlenken . . . .“ (16. Juni 1890).

Von der indianischen Geschichte wollte Wolf gar nichts wissen. In zwei wunderschönen Briefen an Grohe, zwei prinzipiellen, subjektiven Bekenntnissen, rechtfertigt er die Ablehnung. „Noch hat die Welt keine Ahnung von dem philosophischen Tiefsinn, der sich in der ungewöhnlichsten Weise in den letzten Worten des Meisters ausspricht, und schon soll wieder etwas entstehen, das den Leuten neues Kopfweh verursachen soll . . . Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, dass wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, dass wir ganz unnützer Weise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist und dass es gescheiter ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber bei Leibe nicht in der Wüste bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen, originellen Gesellschaft, bei Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen etc. etc., kurz in einer — komischen Oper u. z. einer ganz gewöhnlichen komischen Oper ohne das düstere welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde.“ (28. Juni 1890.) Also keine Neuauflage der Tragik Richard Wagners, sondern — aus dem Bedürfnisse der nachwagnerschen Zeit

*) Der mehrfach erwähnte Dr. Oscar Grohe, einer der intimsten Freunde Wolfs, ist Landgerichtsrat in Mannheim. Von ihm wird im dritten Bande ausführlich die Rede sein.

heraus — ein behaglich-heiteres Werk, ein Werk der gaya scienza. Und er fügt im zweiten Briefe hinzu, er sei von der Weltanschauung Buddhas zwar tief durchdrungen, beuge sich vor dem unvergänglich ethischen Gehalt seines Lebens und seiner Lehre, doch — Askese lasse sich „wohl lange predigen, aber nicht auf die Dauer darstellen.“ Das Heckelsche Buch entbehre der Kontraste. „Wagner hatte ein grosses dramatisches Geheimnis stets mit dem ausserordentlichsten Geschick ausgebeutet: er war nie eintönig, nie langweilig, er malte oft stark in Grau, aber er war stets besorgt bunte Farben auf seine Palette aufzutragen.“ (23. Juli 1890.)

Aus dem ersten der beiden Briefe blitzt schon eine bestimmte Idee durch. Wolf kannte in der Tat ein Buch von heiteren Farben, ein Buch der „Mondscheinnächte“ und des „Guitarreklimperns“. Denn in der Reclamschen Universalbibliothek war 1886 eine reizende Novelle des Granadesen Don Pedro de Alarcón (1833—1891) in deutscher Übersetzung erschienen: Der Dreispitz. Ein fein facettiertes Genrebild, nicht ohne soziale Pointen, „tragikomisch und spöttisch“, eroberte es sich bald die Welt. Mit originellem Humor sind südliche Menschen geschildert, und die Kinder des Volkes, die Müllerin und der Müller, feiern schliesslich den Sieg der Treue über die bösen Gelüste und Amtsmissbräuche des Stadtrichters, des beau vieux. Die Musiker allenthalben witterten hier einen Stoff. — Einer dichtete sogar eine Operette daraus*) — und Adalbert von Goldschmidt machte auch Wolf auf dieses Juwel aufmerksam. Nun war Wolf mit der Fülle spanischer Poesien gesättigt; im Herbst 1889 begann er eben mit der Komposition der spanischen Lieder, deren „tiefgründige Innigkeit ihn besonders anmutete“, zumal „da sie der Stimmung seines Freundeskreises entsprach, der sich damals intensiv mit Mystik beschäftigte, die auch ihn gefangennahm.“.

Zunächst wollte er sich selbst daran versuchen und mit eigener Hand ein Opernbuch gestalten. Aber er kam damit nicht zurecht; es gelang ihm nicht, die lose dahinflatternden Episoden und die „entsetzlich epigram-

*) „Die Lachtaube.“ Musik von Eugen von Taund. 1895. Der Stoff ist hier ins Polnische übertragen! — Gleichfalls nach Alarcón ist Richard v. Pergers Oper „Der Richter von Granada“ gearbeitet. Ebenso „Margitta“ von — Meyer-Helmund.

matischen“ Szenen*) zur dramatischen Form zu verdichten. Da kamen ihm Freunde zu Hilfe, und zwar Edmund und Marie Lang. Das Ehepaar wohnte gegen Ende der achtziger Jahre im Sommer auf der Bellevue bei Grinzing in der Nähe Wiens, wo auch der Architekt Julius Mayreder, Langs befreundet, seinen Sommersitz hatte. Mayreder machte nun eines Tages den Vorschlag, seine Schwägerin Rosa, die eine geschickte Feder führe, möge es doch versuchen, für Wolf aus dem Dreispitz einen Text zu machen. Man debattierte lebhaft darüber hin und her. Einige waren dafür, Marie Lang, wie sie selbst erzählt, „schneidig dagegen“, dass eine Dilettantin es wagen solle, für Wolf, dem nur die vornehmsten Poeten für würdig erschienen, in Musik gesetzt zu werden, ein Textbuch zu schreiben. Aber die Konzilianten behielten Recht und man ging auf Julius Mayreders Vorschlag ein. Wolf hatte keine Ahnung davon. Die ersten Akte wurden Langs gebracht und zeigten eine überraschende Gewandtheit. Einmütig forderte man nun Rosa Mayreder auf, mit ihrer Arbeit fortzufahren. Als sie fertig war, wurde das Manuskript Wolf anonym nach Petersdorf eingesandt. Die Wirkung war verblüffend. Nach zwei Tagen stürzte Wolf aufgeregt bei Langs herein, warf das Manuskript auf den Tisch und setzte sich schweigend einige Augenblicke auf den Divan. Dann fragte er Edmund Lang mit ernster Miene: „Hast du das geschrieben?“ — „Nein.“ — „Oder am End' deine Frau?“ — „Nein, auch nicht.“ — Da stiess er aufatmend hervor: „Gott sei Dank! Das wär' schrecklich gewesen!“ Und nun erging er sich in der schärfsten, erbarmungslosesten Kritik darüber. Namentlich die Banalität der Sprache erbitterte ihn förmlich. „Fort damit!“ war das Ende. Langs waren ganz kleinlaut geworden. Aber da gab es keinen Einwand. Schweren Herzens gaben sie das Textbuch der Autorin zurück.**)

Das war 1890. Frau Rosa Mayreder, eine liebenswürdige, geistreiche Dame, kannte Wolf damals noch nicht. Erst einige Monate später lernte sie ihn im Café Griensteidl persönlich kennen. „Unsere Bekanntschaft begann unter schlechten Auspizien; wir gerieten alsbald in eine Diskussion über Ibsens eben erschienenes Drama Hedda Gabler. Hugo Wolf war zu jener Zeit noch ein heftiger

*) Ein Wort Alarcóns.

**) Nach dem Corregidor-Aufsatz von Marie Lang. „Zeit“, 23. Febr. 1904.



HUGO WOLFS WOHNHAUS IN DÖBLING



Gegner Ibsens und der modernen Literaturbewegung; wir konnten uns daher durchaus nicht verständigen.*)

So wurde der Dreispitz gründlich verworfen. Aber auch die anderen Stoffe, die man ihm angeboten hatte, und fortfuhr anzubieten, wurden es. Keiner genügte den dichterischen Ansprüchen des Komponisten, keiner sagte seiner innersten Natur zu. Das nordamerikanische Trauerspiel Detlevs von Liliencron hiess Pokahontas, und es gemahnte Wolf „sofort an Chateaubriand“, obwohl er die Fabel noch nicht kannte. Dennoch, meinte er, „dürfte es sich als Drama ebensowenig eignen, als es eventuell als Pantomime ganz am Platze wäre. Wie denken Sie überhaupt über diese letztere ganz moderne Kunstgattung? Bahr möchte sie wohl nur als geistiges Opiat auf unser soziales Zahnweh angesehen wissen. Dünkt Ihnen eine solche Aufgabe eines Künstlers würdig?“ **) (An Liliencron, 23. August 1890.) Aber rasch kommt er von Pokahontas endgültig ab. „Ich hätte eine viel bessere Idee. Was z. B. würden Sie zu einem Stoffe sagen wie Amor und Psyche?***) Das wäre so die echte ideale Pantomime. Haben Sie die Güte, Ihre Ansichten darüber mir mitzuteilen.“ (An Liliencron, 4. Septbr. 1890.) Er hofft in München über das gemeinsame „noch ungeborene allerneueste Zukunftswerk“ sich mit Liliencron nach Herzenslust aussprechen zu können. Aber die Verhandlungen sollten ohne Resultat verlaufen, das Zukunftswerk sollte nicht geboren werden.

Langsam verebbt die dramatische Idee wieder, allerdings ohne je

---

*) Corregidor-Broschüre des Wiener Hugo Wolf-Vereins. S. 28. Frau Mayreder fügt hinzu, dass Wolf ihr trotz der Meinungsverschiedenheit in Sachen Ibsens nicht feind wurde. „Hie und da kam er seither auf Besuch zu uns und liess sich sogar dazu herbei, Lieder vorzutragen, obwohl er die Pianinobesitzer, unter die ich damals noch zählte, im allgemeinen nicht als musikalisch zurechnungsfähig betrachtete.“

**) Hermann Bahr hatte in einem Artikel des Wochenblattes Deutschland (Berlin, 16. August 1890) von einer Pantomime, nach Pariser Vorbild, gesprochen, die die „langweilige Pause“ zwischen der alten, und der neuen Bühnenkunst, die wir noch nicht haben, ausfüllen solle. „Ich denke sie mir von Liliencron geträumt, und von dem genialen Hugo Wolf vertont, und Böcklin müsste ihre Bilder stellen.“

***) Nach Apulejus.

gänzlich zu verschwinden. Ja, sie drängt sich wie ein unwillkommener Mahner, bald lauter und bald leiser, in die wohligsten Stimmungen des Künstlers ein. Noch im Herbste schreibt Wolf aus Unterach an Schur: „Ja, Freund, ich bin die kurze Zeit meines Hierseins wieder heiter und zufrieden, — trotz des verfluchten Operntextes, den ich nicht finden kann. Gestern las ich in Wagner. In den Mitteilungen an seine Freunde spricht er auch von einem Operntext, nach dem er gesucht, er meinte die Sarazenin. Gerade aber dieses Suchen bezeichnet er als ein Übel und der langen Rede kurzer Sinn, trivial ausgedrückt, heisst: Operntexte müssen dem Komponisten in den Schoss fallen. Ach, wüsste ich nur die sakrischen Bäume, an denen die Operntexte wachsen, an geduldigem Warten könnte ich einen Hiob zu Schanden machen.“ (27. Sept. 1890.) Und so wartet denn der Ungeduldige geduldig; er gibt das Suchen auf. Aber kein Stoff, der ihm in den Schoss fallen wollte. Halb verzweifelt und halb belustigt ruft er gerade ein Jahr nach der Sturm-Episode: „Leider ist's mit meiner Komponiererei so ziemlich aus . . . Ich schreie nun schon 10 Mal ärger als der biblische Hirsch nach Wasser, nach einer komischen Oper.“ (An Eckstein, 9. Juni 1891.)

So ringt in schöner Unzufriedenheit das Genie.



SILHOUETTE ZU MÖRIKES STORCHENBOTSCHAFT
VON ROLF WINKLER

II. Kapitel.

Wolfs Lyrik.

> Ja, ja, die Kunst ist grausam, sie duldet nichts falsches, gemachtes, nichts halbes. Sein oder nicht sein, können oder nicht können, das ist eben die Frage.
>
> Hugo Wolf an Oscar Grohe am 25. Sept. 1890.

Als Hugo Wolf dreissig Jahre alt geworden war, hatte er den grössten Teil seines Lebenswerkes geschaffen. Es war ein grosser schöpferischer Akt in verschiedenen Verausgabungen, ein schrankenloses Sichausbeuten, ein unbegrenztes Einsetzen der besten und feinsten Kräfte gewesen, kurz eine Produktion, die schon als Erscheinung ebenso unser Staunen erregt, als sie unser Interesse für die einunddreiviertelhundert deutscher Lieder erwecken muss, die wir ihr zu danken haben. Zwar hatte Schumann in dem einen Jahre seines Brautstandes ungefähr einundeinhalbeshundert Lieder hervorgebracht, und die fabelhafte Fruchtbarkeit Schuberts, der, als er 31 Jahr alt, verstarb, 600 Lieder hinterliess, von Kammermusik, Symphonieen, Opern, Messen, Oratorien ganz abgesehen, ist überhaupt nicht zu erreichen. Allein bei Wolf frappiert die elementare Art der Produktion, die aufrührerisch und segenvoll wie eine Naturgewalt hervorbricht, überrascht die Intensität der Arbeit, die sich, wie wir gesehen haben, auf die kürzesten Zeiträume — meistens in dem Herbst und Winter — zusammendrängt. Dazu kommt, dass fast jedes Wolfsche Lied ein Treffer ist, dass sich in den grossen Bänden — die Ausnahmen sind an den fünf Fingern der Hand herzuzählen — kein toter Punkt findet, wogegen es bei Schubert, wie bei Schumann

an Dingen nicht fehlt, die zu ihrer Bedeutung wenig beigetragen haben.*)

So ist also, um einen treffenden Ausdruck Dr. Carl Grunskys zu gebrauchen, „das moderne lyrische Paradies“ zum grösseren Teile in etwas mehr als zwei Jahren — vom Februar 1888 bis zum Juni 1890 — geschaffen worden.

Das lyrische Paradies? War es das, was Wolf in dieser arbeitreichen Zeit hervorgebracht? Der blühende Garten des Morgenlandes? Oder waren seine Sachen Buketts, die man über Tag ins Fenster stellt? Waren sie Leben oder „Litteratur“, diese Lieder? Waren sie neu oder Novitäten? Unvergänglich oder sterblich? Und wenn man von ihrer Kraft und Schönheit, dem Feingehalt, dem Ewigkeitswerte spricht, wo ist dies alles gelegen? Kann man es fassen, lässt es sich zeigen?

Als man Wolf zuerst kennen lernte, im Anfange, glaubten die Wenigen, die ihm wohlmeinten, sein Schaffen aus einem Prinzipe erklären zu können und verstehen zu sollen: aus dem sogenannten symphonischen. Dazu bekannte sich, um ein Beispiel zu geben, Dr. Theodor Helm in Wien, der das Verdienst hat, zu einer Zeit, wo es noch ein Wagnis war, öffentlich für Hugo Wolf wiederholt das Wort ergriffen zu haben. Es war wohl das Bedürfnis, der Sache des unbekannten oder angefeindeten jungen Meisters eine recht populäre und handgreifliche Fassung zu geben, wenn Helm, in der Deutschen Zeitung vom 29. Mai 1889 die Mörikelieder besprechend,

---

*) Paul Müller erzählt („Musik“, 1. Aprilheft 1903): Ich äusserte einmal ..., dass mir der frühe Tod Schuberts immer als eine nur aus völliger Gleichgültigkeit gegen ihre Produkte erklärliche Rücksichtslosigkeit der Natur erschienen sei angesichts der gewaltigen Steigerung, die Schuberts Produktion im letzten Lebensjahre aufweist. Wolf erwiderte: „So einer wird nicht abgerufen, ehe er gesagt hat, was er zu sagen hat.“ Und wenige Monate später schlug ihm selbst das furchtbare Verhängnis die Feder aus der Schöpferhand ... Sonst meinte er, von den etwa 600 Liedern, die wir von Schubert haben, könnte getrost die Hälfte gestrichen werden, während er denen von Schumann zu zwei Dritteln dauernden Wert zuschrieb. Freilich berücksichtigte er dabei nicht, dass, wenn Schubert bei längerer Lebenszeit sein eigener Herausgeber geblieben wäre, er manches unterdrückt haben würde, was jetzt aus Gründen des geschichtlichen Interesses unter seine Werke aufgenommen worden ist.

erklärte: „Wolf hat als der erste unter allen schaffenden Musikern der neuen Zeit das Wagestück vollbracht, den in den letzten Bühnenwerken Wagners herrschenden musikalischen Stil mit seltener Folgestrenge auf das einstimmige Lied mit Klavierbegleitung zu übertragen." Der musikalische Schwerpunkt, führte er aus, liege in der instrumentalen Begleitung, die Singstimme wachse, ebenfalls wie bei Wagner, frei aus dem Text hervor, so zwar, dass sie zu der thematisch behandelten, ein oder mehrere Motive durchführenden Klavierbegleitung einen melodischen Kontrapunkt bilde.

„Wegen der konsequenten Durchführung von ... orchestral gedachten Klaviermotiven möchte der Komponist das in seinen Liedern verwirklichte musikalische Prinzip das ‚symphonische' genannt wissen, die Bezeichnung symphonisch-deklamatorisch schiene uns aber noch treffender. Nenne man Wolfs Gesangsstil so oder so, unzweifelhaft ist es dem jungen Tondichter auf dem ... neuen Wege gelungen, Gedichte in Musik zu setzen, welche der hergebrachten Liedform einfach unerreichbar waren, oder doch, wenn nach dem Schema konventionellen Singsangs vertont, unzweifelhaft der Plattheit, bezüglich Unwahrheit verfielen."

So recht wir uns freuen, dass einer damals den Mut hatte, das auszusprechen und die Bedeutung der Wolfschen Musik durchfühlen liess, — das charakteristische Lied war allerdings schon in der Literatur des 18. Jahrhunderts vorhanden — so wenig können wir heute bei dieser Ansicht stille stehen, die übrigens, wie es scheint, auch der intime Berater und bedeutendste musikalische Vorkämpfer Wolfs, Josef Schalk, geteilt hat. Schalk warnt in seiner Feinfühligkeit allerdings davor, bei Wolf einfach an „eine Übertragung musikalisch-dramatischer Prinzipien auf das Lied" zu denken. Aber in seinem für die Wolfgeschichte epochemachenden grossen Aufsatz in der Münchener Allg. Ztg. vom 22. Januar 1890 klingt das „symphonische Prinzip" wieder an:

„Von den mehr oder weniger stereotyp gewordenen Begleitungsformen hat er (Wolf) sich emporgeschwungen zur nahezu symphonisch-thematischen Verarbeitung weniger Grundmotive, die allen Stimmungen des Gedichtes sich anschmiegen und eine neue der Sonate und Symphonie erst ebenbürtige Kunstform des Liedes begründen."

Das klingt sehr plausibel, enthält manch Goldkorn Wahrheit, deckt aber die Sache nicht vollkommen. Schon Helm musste das symphonische Prinzip aufgeben, wenn er an Lieder wie die Fussreise, den

Gärtner oder ähnliches dachte; das waren Volksgesänge. Und Eduard Hanslick hatte willkommene Gelegenheit, sich darüber lustig zu machen, als er zum ersten Male über Hugo Wolf — es war im Jahre 1894 — ein Feuilleton schrieb:*)

Unser Komponist liebt es leidenschaftlich, die Klavierbegleitung zum Anhängsel zu machen, mitunter durch die Begleitung zu einer Art bissigem Störenfried. Wie jedes selbstbewusst auftretende junge Talent verfügt Wolf, der angebliche Erfinder des symphonischen Liedes, über eine kleine enthusiastische Partei. Sie erblickt in Hugo Wolf den Richard Wagner des Liedes, wie in Bruckner den Richard Wagner der Symphonie. Der Ruhm dieser beiden Neuerer soll also, wenn wir recht verstehen, darin liegen, dass jeder aus seiner Kunstgattung (Lied, Symphonie) etwas macht, was sie nicht sein soll."

Hanslick, der Spruchsprecher einer bequemen und leicht amüsiert sein wollenden Gesellschaft, hatte hiermit die Lacher natürlich auf seiner Seite.**)

Auch die Anerkennung eines Künstlers hat ihre Schicksale und erlebt ihre Geschichte. Heute, nachdem fünfzehn Jahre vergangen sind, ist man sich klarer darüber geworden, wo das Charakteristische Wolfs liege und in welche Stellung man sich bringen müsse, um sein Eigentümlich-Schönes zu berühren. Schon Dr. Heinrich Rauchberg, ebenfalls einer der Ältesten aus dem Wolfkreise, hat sich in seiner Broschüre Neue Lieder und Gesänge — wohl die erste, die sich mit Wolf einlässlich beschäftigte***) — über das Wagnerprinzipielle bei

---

*) „Neue Freie Presse" vom 5. Dezember 1894. Das Feuilleton beschäftigt sich mit dem Gesellschaftskonzert vom 2. Dezember, in dem zum ersten Male in Wien der Feuerreiter und das Elfenlied mit Chor und Orchester aufgeführt wurden.

**) An dieser Stelle scheint Hanslick übrigens von einer unrichtigen Voraussetzung auszugehen, als habe Wagner aus der Oper „etwas gemacht". Wagner hat aber gar nichts aus ihr „gemacht": er verfiel eben nicht in den Fehler Glucks, die Oper reformieren zu wollen, sondern liess die Oper Oper sein und schuf das Musikdrama. Auch Bruckner und Wolf haben aus Symphonie und Lied nichts „gemacht". Sie beabsichtigten auch nicht — so wenig wie andere grosse Meister — in der hergebrachten Form zum Abend-Amüsement behaglicher Geniesser von neuem beizutragen.

***) Neue Lieder und Gesänge. Gedichte von Mörike und Eichendorff, komp. von Hugo Wolf. Von Dr. Heinrich Rauchberg. Separatabdruck aus der Öst.-ung. Revue 8. Band 1889. Im Selbstverlage des Verfassers. Wien 1890.

Wolf etwas liberaler geäussert, vielleicht sah er freier, gerade weil er nicht Fachmusiker war:

„Wolf hat als Erster auch für das Lied um die lyrische Gesangskomposition die Konsequenzen aus der gewaltigen Wandlung unserer musikalischen und poetischen Bedürfnisse gezogen, welche wir dem Lebenswerke Richard Wagners danken . . . Jene innere Einheit zwischen dem sprachlichen und dem musikalischen Gedanken- und Empfindungsausdruck, welche Richard Wagner für das Drama hergestellt hat, hat Wolf sich auch für das Lied . . . . zu eigen gemacht."

Hier ist vom symphonischen Prinzipe keine Rede mehr. Doch noch Dr. Jos. A. Beringer schien — 1902 — daran festzuhalten, als er in der „Gesellschaft" (Heft 22) schrieb: „Dem Wolfschen Liede kommt das Prädikat eines dramatisch-symphonischen Tonsatzes zu." Es sei aber, um rasch zum Ende zu kommen, hier auf Dr. Richard Batka verwiesen, der, die älteren Versuche, Wolf zu erklären, zusammenfassend, namentlich das „symphonische" Prinzip mit feiner Hand ad absurdum führt und durch besseres, zutreffenderes ersetzt.*) Sähe man Wolfs Originalität nur darin, dass seine Klavierbegleitung aus ihrer untergeordneten Stellung als Stütze der Melodie heraustrete und zur Interpretation, zum Kommentar des Gesungenen werde, so würde man das Neue nur in einer sinngemässen Übertragung des Wagnerschen Prinzipes auf das Kunstlied erblicken, und das wäre eben nicht originell. Dann ist ja auch die symphonische Behandlung des Klaviers, die Durchführung eines Motives, die Ergänzung des Gesungenen durch den Instrumentalpart auch im Liede keineswegs neu:

„Jeder Kenner wird von Schubert, Schumann, Franz, Brahms**) eine erkleckliche Anzahl von Liedern anführen können, die dem angeblich Wolfschen Prinzip entsprechen oder doch sehr nahe kommen. Und schliesslich ist bei einem Gesangsstück der vokale Teil doch immer die Hauptsache, so dass ein Überwuchern des Instrumentalen, sobald es die Singstimme behindert, geradezu einen Fehler bedeuten würde. Anders nimmt sich schon die Verherrlichung Wolfs aus dem Grunde aus, dass er immer richtig deklamiere. Aber dann brauchte ja einer das Gedicht, das er komponieren will, sich nur von einem Meister des Vortrags rezitieren zu lassen, und dessen Tonfall bei der Einsetzung der Sing-

*) Hugo-Wolf-Heft des Kunstwarts. Zweites März-Heft 1903.

**) Es hätte hier auch Carl Loewe genannt werden können; man denke an den Erlkönig, die Gottesmauer, die Glocken zu Speier, Tom den Reimer, Harald und vieles Andere.

stimme in die natürlich vorher schon fertige, symphonische Unterlage genau zu beachten, und ein Meisterlied wäre auf dem nicht ungewöhnlichen Wege der Kompagnie-Arbeit zustande gebracht."

Diese Polemik schliesst Batka durch das glücklich formulierte Urteil ab: es scheine ihm vor allem darauf anzukommen, dass mit den erörterten theoretischen, zum Teil bloss negativen Vorzügen sich eine positiv praktische, musikalisch-schöpferische Kraft verbindet und dass diese Kraft nicht in selbstherrlicher Betätigung ihr Genügen findet, sondern sich ganz in den Dienst des Poeten stellt, um den Ausdruck seiner Kunst aus dem musikalischen Vermögen zu verstärken.

Darauf kommt es wirklich an, das ist der springende Punkt. Wolf steigert die Intensität des poetischen Ausdruckes durch den musikalischen zum poetisch-musikalischen Ausdruck. Es ist eine Graderhöhung. So kommen wir zu seinem Wort-Ton-Gedicht.

Das ist das Neue, das Originale, das ist Wolfs subjektives Vermögen und ist seine Kunst — Niemand hat sie mit ihm gemein. Er selbst gibt uns alles an die Hand, ihn darin recht zu verstehen. Im Jahre 1890 hatte Wolf den ihm innig zugetanen Engelbert Humperdinck, der keine geringe Rolle in seinem Leben spielt, die ersten 3 Liederbände (Mörike, Eichendorff und Goethe) senden lassen, und gab dem Freunde, als er geneigt schien, über die Lieder einen Aufsatz für die Frankfurter Zeitung abzufassen — einen „tiefsinnigen Kohl", wie sich Wolf ausdrückte — folgende gute Lehren in einem Briefe vom 15. November mit an die Hand: „Dass Du mit einer Besprechung meiner Lieder hintanhältst, bis die Spanischen erscheinen, finde ich ganz in der Ordnung. Ich bitte Dich, nimm einen langen Atem dazu; hole weit aus; gib einen geschichtlichen Abriss von der Entwicklung dss Liedes und weise die Notwendigkeit meines Schaffens nach. Lass vor allem die Poesie, als die eigentliche Urheberin meiner musikalischen Sprache zu Worte kommen, denn da liegt der Hase im Pfeffer." Das spricht deutlich genug. Gewissermassen ein Seitenstück dazu bildet eine Stelle aus einem um ein paar Wochen früher geschriebenen Briefe an Gustav Schur in Wien. Diesem seinem getreuen Eckart jener Jahre berichtete Wolf aus Mainz, wo er bei Dr. L. Strecker, dem Chef des Verlagshauses Schott, zu

Besuche war, unterm 22. Oktober 1890, wie er dort seine neueren Sachen, die Spanischen und die Kellerschen, vorgeführt habe. Schweren Stand habe er dabei mit den Kellerschen gehabt, denn Dr. Strecker, so heisst es, habe gar nichts von den Gedichten wissen wollen; seine Gattin sei allerdings durch die Musik zum Köhlerweib bald „zur Raison" gekommen. „Vollends aber überzeugt hat sie die Musik — immer nur die Musik — zum letzten: Wie glänzt der helle Mond. Da wurde auch er kleinlaut und nachgiebig." Ein anderer Liederkomponist hätte sich durch das aufrichtige Lob der Frau Dr. Strecker aufrichtig geschmeichelt gefühlt; in Wolf blieb ein Rest von Unbefriedigung zurück, denn er empfand, dass seine Persönlichkeit nicht voll erfasst sei, wenn für den Dichter gar nichts abfiel.

Man weiss auch, dass Wolf, so oft er im Freundeskreise neue Lieder vorspielte, die Anwesenden regelmässig mit den Gedichten bekannt machte, sie sorgfältig und eindrucksvoll vorsprach und sie als reine Poesie wirken liess, bevor er sie sang. Man weiss auch, wie tief er sich in die Dichter, die er komponierte, eingelesen, eingearbeitet, eingebohrt hatte, weiss, wie er in Murau seinen ganz zerlesenen Mörike immer in der Tasche trug, weiss, wie viel er auswendig kannte. Ein falsches Zitat aus Freundesmund konnte ihn empören.

Aus alle dem geht hervor, dass er kein Musikmacher, kein Mann der Kompositionsbravour war oder sein wollte, dass seine Vertonungen keinerlei „virtuose Vordringlichkeit" besitzen, auch nicht mit Melodien zu imponieren wünschen, sondern nur beabsichtigen, den Dichtern „zu tieferer Wirkung auf das Gefühl zu verhelfen." Denn jeder echte musikalische Organismus ist nach Wagners berühmtem Bilde der weibliche, der gebärende; der dichterische ist der männliche, der zeugende. Und Wolf, der Musiker, ist nur Gebärer des Empfangenen seine Melodie kommt aus dem Worte. Seine Musik „illustriert" auch nicht das Gedicht; sie steigert vielmehr dessen Erscheinungsform durch verstärkte Kundgebung des Gehaltes an die Sinne.

In diesem Verhalten des Musikers zum Dichter darf man gewiss den geistigen Einfluss Richard Wagners erkennen. Er ist allerdings von sublimerer Art, als der, den man im „symphonischen Prinzipe" gefunden zu haben glaubte, steht übrigens in der Geschichte der

Musik nicht ohne Analogon da, sondern ähnelt etwa dem Einflusse, den Gluck mit seiner Reformoper auf J. P. A. Schulz (1747—1800), den Klassiker des deutschen volkstümlichen Liedes, geübt hat. Was anderes hatte Schulz zum Ideal der Liederkomponisten erhoben wissen wollen, als gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen? Und es ist Geist aus der Vorrede zur Alceste, der es ihm eingegeben hat, dass nicht die Melodien des Liederkomponisten, „sondern durch sie bloss die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtnis und zum Herzen finden sollen, um so, mit dem Reize



SILHOUETTE ZU DEN SPANISCHEN LIEDERN (WELTLICHES HEFT) VON ROLF WINKLER

des Gesanges verbunden, ein schätzbarer Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens zu werden." Und wenn er, um der Dichtung zu dienen, negative Forderungen aufstellt, wie: Entfernung „aller unnützen Ziererereien," allen Ritornellen- und Zwischenspielkrams,*) so war Wolf genötigt, zu demselben Zwecke

*) „Die blosse, absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereiteter Situationen, wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten Ritornells, Zwischenspielen und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf und wirft die Teilnahme des Gehörs auf die Kundgebung der Musik." Richard Wagner: Oper und Drama, IV. Bd. S. 249. Die Vorrede zur Alceste erschien 1769, Schulz' „Vorbericht" 1784, Wagners Oper und Drama 1851.
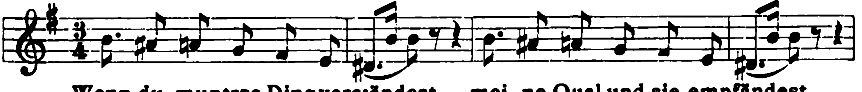
an seine Musik — unbewusst — ähnliche Forderungen zu stellen, Forderungen, wie sie Richard Wagner an den modernen Vokalmusiker überhaupt in Oper und Drama gestellt hatte: kein harmonisches Ereignis ohne ein bedingendes dichterisches Ereignis, keine Linienveränderung der Melodie, kein Rhythmuswechsel ohne poetische Notwendigkeit, keine deklamatorische Wendung, die nicht aus dem Geiste der Sprache geboren sei. Melodie, Harmonie und Rhythmus sind musikalische Organe, die zur Erhöhung dichterischer Potenzen zusammenwirken, kurz: in jedem Takte muss die dichterische Absicht vorhanden sein.

Lassen wir uns nun von musikalischen Beispielen darüber noch einigen Aufschluss geben. Greifen wir etwa zum spanischen Liederbuch. Von Geibel und Heyse haben sich viele Tondichter Anregung und Texte geholt: Grössere und Grosse wie Brahms, Jensen, Schumann und noch eine ganze Reihe Kleinerer, sans comparaison. Sehr schöne Vertonungen finden wir namentlich bei Jensen, der gleich Hugo Wolf das Klinge, klinge mein Pandero in Musik gesetzt hat. Es ist ein gerne gesungenes, schmermütiges Lied.

Wie machte es Jensen? Er verdichtete einfach den Stimmungsgehalt des spanischen Liedes in eine — an sich schöne — e-moll-Melodie:
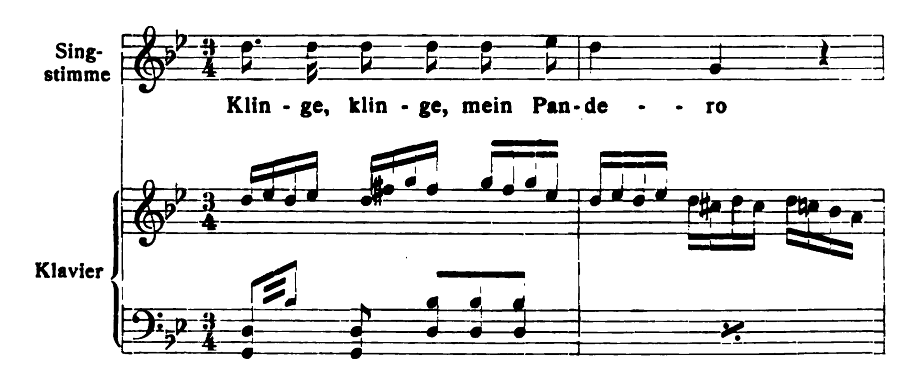


Dieser Melodie muss nun das Wort folgen; es ist von ihr ganz abhängig. Man sehe nur den vierten Takt genauer an, wo der melodische Aufschwung das Wort denkt mit sich in die Höhe hebt, ohne dass es seiner Bedeutung nach hier emporzuziehen wäre. Doch an And'res denkt mein Herz — wollte der Dichter sagen, und will wahrscheinlich auch das Mädchen sagen. Doch der Musiker denkt anders: seine Melodie ist da und beansprucht die Gehorsamkeit des Wortes. Man sehe hierauf den zweiten Liedteil an:
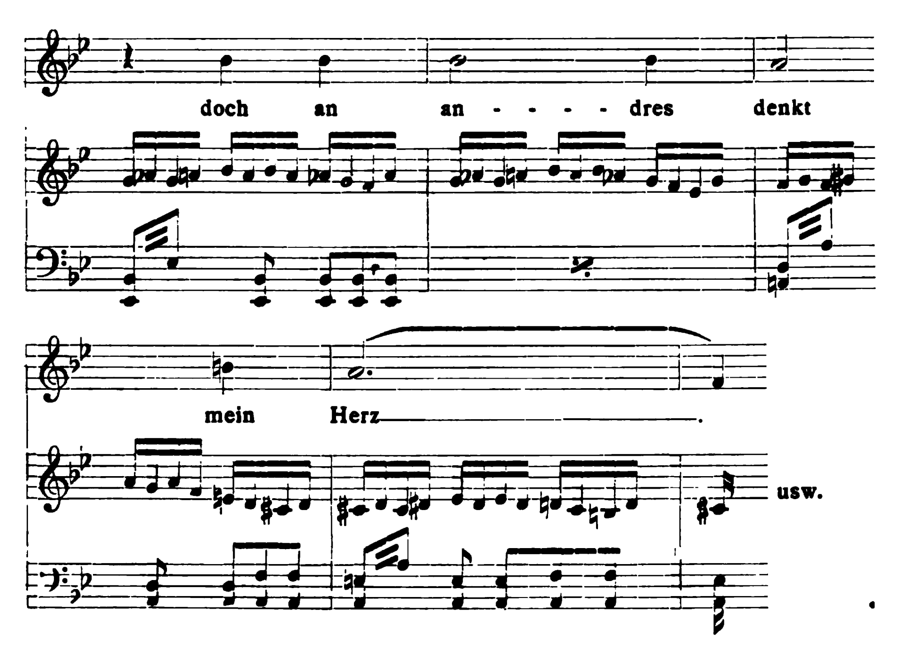


Hier hat die Gliederung der Melodie die Satzgliederung schon völlig gesprengt, Zusammengehöriges auseinandergerissen, und so entsteht die unrichtige Betonung der Worte wenn und meine. Das Wort muss abermals tun, wie die Musik will, der Dichter dem Musiker den Satz opfern: Wenn du muntres Ding verständest meine Qual und sie empfändest. Nur wo das Musikalische gefällig mit dem sprachlichen Akzent zusammentrifft, ist die Deklamation richtig. Bei Jensen ist also in erster Linie die Musik die Urheberin des Schaffens.

Wie macht es Wolf? Zunächst gibt er, der feine Übertrager des Lebens, das Bild als eine Situation wieder. Der Pandero klirrt und klingt: das machen die raschen Staccato-Sechzehntel des Klaviers mit ihrer Durchmischung von Ganz- und Halbtönen und ihrem ruhelosen Auf und Ab, macht das kurze leise Tremolo im Basse. Dazu die ängstlichen Synkopen in der Einleitung. Zittert der Pandero, oder das Herz des Mädchens? Das Aussen und Innen des Gedichtes ist gegeben. Nun die Stimme des Klagenden selbst, leise und einfach, halb unterdrückt:
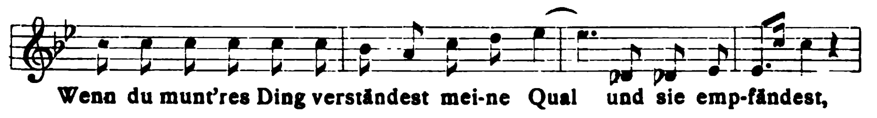


Im nächsten Augenblicke, wo sie flüstert: doch an andres denkt mein Herz — tritt eine Ausweichung ein, die erste in dem Liede, wodurch sie als Kontrast wirkt. Die Harmonie entfernt sich über Es-dur nach D-moll, strebt eine Quinte höher als die Haupttonart (G-moll), was eine natürliche musikalische Aufsteigung ergibt.



So ist der „andere Gedanke“ auch durch ein musikalisch „Anderes“ — die Ausweichung — wiedergegeben.*) Und noch etwas. Im selben Augenblicke wechseln auch die Notenwerte: schwere halbe Noten und Viertel statt der plaudernden Achtel. Der fremde Gedanke wird auch durch ein rhythmisches Ereignis angekündigt; zugleich klingt der natürliche Tonfall des Gespräches durch.

Die Singstimme bleibt auf a stehen, auf der Dominante von D-moll, abschlusslos. Ein Versunkensein in einer Flut von Gedanken. Nun der qualvolle Seufzer:



*) Man beachte auch folgende feine Details im Bau der Melodie, wie sie durch die chromatischen Nebennoten entstehen. And'res ruht auf dem Tone b, denkt mein auf a und h. Das b ist der absteigenden D-moll-Skala entnommen, das kontrastierende h der aufsteigenden. Trotzdem sinkt es zurück nach a. Durch diese Konfliktstöne ist die Herzensunruhe des Mädchens aufs delikateste musikalisch stilisiert.
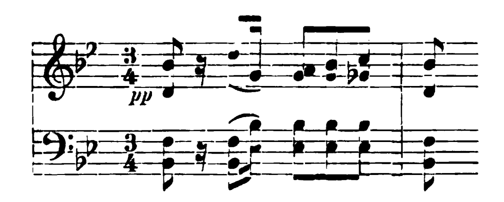
wobei der Nonensprung von es nach des hinab das Wort Qual geradezu zum Schrei macht.*) Und so gehe man das ganze Lied durch. Hier stösst man auf keine Abhängigkeit des Wortes mehr, hier leistet die Musik ein psychologisches Gemälde, hier wird durch Tonkunst die feinste Absicht des Dichters hörbar. Und doch zerbröckelt Wolf das Lied nicht, es zerfällt nicht in Details, die Hand des Komponisten fügte ein formell geschlossenes, aus sich allein verständliches Musikstück.

Wer von der Musik nur verlangt, dass sie Melodien erzeuge, und wer nur Melodien aufnehmen kann und will, wird zu Jensen greifen, der in seiner Art ein schönes Musikstück gegeben hat; wer ein wahres und charakteristisches Kunstwerk geniessen will und kann, wird unbedingt zu Wolf greifen: der Realismus ist schön durch seine Wahrheit.

Ein anderes gutes Vergleichsstück ist das Lied In dem Schatten meiner Locken, ebenfalls aus dem Spanischen Liederbuche. Eine capriciöse dunkeläugige Schöne ist es, die schalkhaft überlegt, ob sie ihren Liebsten wecke, oder nicht. Wie machte es Hugo Wolf?

Ein leichtes Achtelnoten-Motiv mit koketten Quinten- und Septensprüngen, das fortwährend in neue Belichtungen rückt: die Hispanierin mit ihrer Grazie und ihren Launen gesteht;
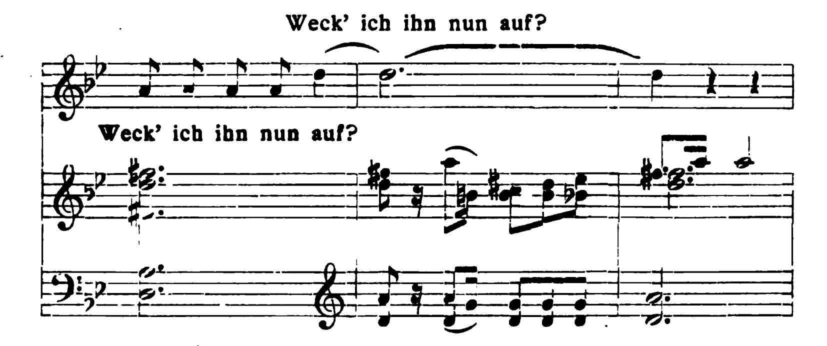
In dem Schatten meiner Locken
Schlief mir mein Geliebter ein.



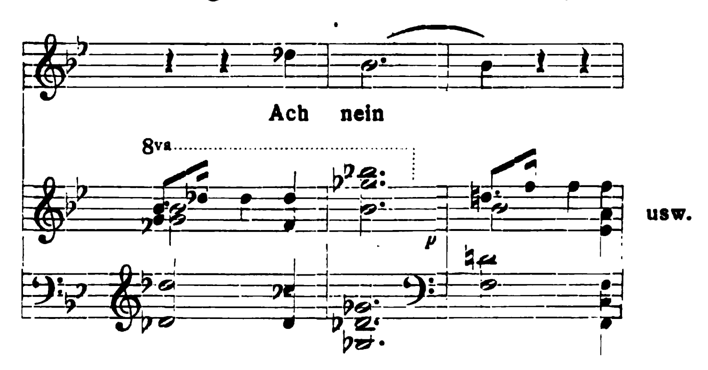
Das Motiv rückt im 5. Takte nach dem lichteren D-dur; denn ein neuer Gedanke schoss der Guten durch den Kopf:

---

*) Durch das Hinüberbinden der Note es auf den guten Taktteil, erhält sie einen dynamischen Akzent. Die Sängerin muss hier ihr Taktgefühl durchklingen lassen.



Nun hält D-dur eine Weile an. Glaubt man nicht, sie werde den Schlummernden wecken? Wohl jetzt und jetzt . . .? Da sinkt dasselbe Motiv schon ins dunklere Ges-dur. Nein, das Köpfchen hat sich doch im letzten Augenblicke anders besonnen: „Ach nein!"
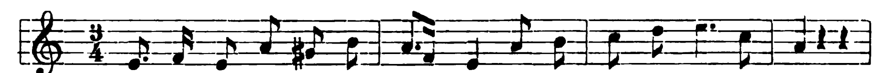


Und das Nein klingt in dem B-dur-Anfang des Liedes wieder zurück: Lassen wir ihn doch in Ruh', den armen Kerl.

Es ist ein geschmeidiger „Farbenlichtwechsel" in dem Liede analog dem wechselnden Gefühlsspiel der Sennora. Wolf holt die verborgensten Gefühlsschwankungen durch die Harmonie aus dem Gedichte; aber so bunt auch der Ausdruck schillert, so streng ist die Einheit des Grundfarbentones gewahrt, denn die Haupttonart des Liedes — B-dur — wechselt nie. Sie ist nur abwechselnd, belichtet von D-dur (der oberen Terzenverwandten) und von Ges-dur (der unteren Terzenverwandten), die beide in den Tonalitätskreis von B gehören, und gleichsam nur feiner färbende Nebendominanten sind. Hier leitete
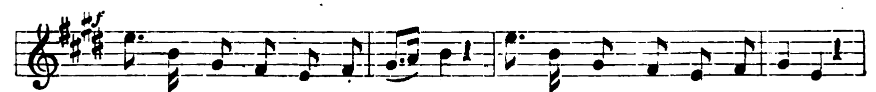
den Musiker also das zarteste poetische Gefühl, und er hat das Ganze mit einer charakteristischen freudigen Sinnlichkeit gesättigt.

Auch Johannes Brahms hat dieses Gedicht komponiert (spanisches Lied op. 6 No. 1),*) und wir wollen es zum Vergleiche heranziehen. Eine gewisse Charakteristik durch den Tonwechsel wird man auch dieser Komposition zubilligen können, wenngleich sie keinen Vergleich mit der Farbenfülle Wolfs aushält; die Melodie zu „Ach nein!" hat überdies einen schön geschwungenen Bogen. Aber bald zeigt es sich, dass der Komponist nicht dem Dichter folgt wie Wolf, auch nicht den poetischen Ausdruck durch leise Vertiefungen verstärkt wie Wolf, sondern dass er seinem vorgefassten melodischen Einfall folgt. Die Deklamation verrät es. So kehrt das erste Thema (in a-moll) unverändert wieder, ob auch der Gefühlsinhalt der Verse ein ganz anderer geworden ist:



Hier nimmt die Melodie (bei der Wiederholung) die Worte auf den Rücken und hebt und senkt sie nach ihren, den musikalischen Akzenten, so dass Verbiegungen entstehen, wie Lockenschatten, Windessausen (statt Lockenschatten, Windessausen), und der Schwerpunkt der Vertonung auf das Wort Liebster gerückt wird und nicht auf die Silbe ein (schläferten ein).

Oder es wird das zweite Thema (in E-dur) mit einigen Abänderungen wiederholt, wobei die neuen Worte untergeschoben werden:



Daraus ergeben sich Sprachwidrigkeiten wie: Hören muss ich, wie ihn gräme, dass er schmachtet schon so lange, und während die Sprachmelodie das Wort gräme nach abwärts sinken lässt, hebt die musikalische Melodie die zweite Silbe aufwärts. Diese üble

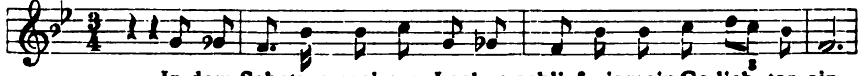
*) Ebenso Arno Kleffel, op. 17, No. 9.


JOSEPH SCHALK
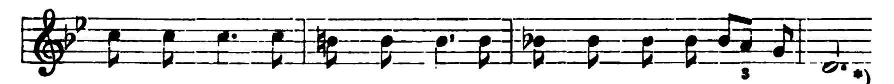

FERDINAND LÖWE

Deklamation ist aber nicht Äusserlichkeit, quantité negligeable. Sie rührt davon her, dass hier die Musik nicht aus dem Wort erblüht, wie es Brahmsens Eigenart überhaupt ist, „nur eine allgemein poetische Anregung in den Texten zu suchen, neben den sich die Musik alsdann setzen kann.“ Hier öffnet sich also breit ein prinzipieller Kunstgegensatz zwischen ihm und Wolf, dessen Eigenart die des echten Vokalmusikers ist: von der Poesie auszugehen, aus dem Worte herauszukomponieren.

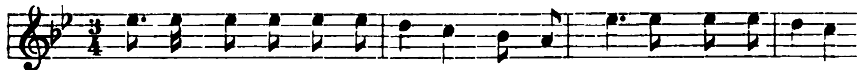
Er hat die Verse Heyses in Prosa aufgelöst und aus ihrer Sprachmelodie die musikalische gebildet, so dass sich Deklamationslinien ergeben, die denselben Wellengang haben wie die Sätze des Gedichtes. Die musikalische Wiedergeburt der „Wortversmelodie“ gibt die Dichtung in künstlerischer Vollendung wieder:



Die andere Textzeile:



Die letzte:



Überall hebt und senkt sich hier der musikalische Akzent nach der Prosodie der Sprache, nicht umgekehrt. Besonders beredt ist in diesem Belange Gottfried Kellers Du milchjunger Knabe (Alte Weise), ebenfalls von Wolf und von Brahms komponiert. Man spreche sich die Worte:
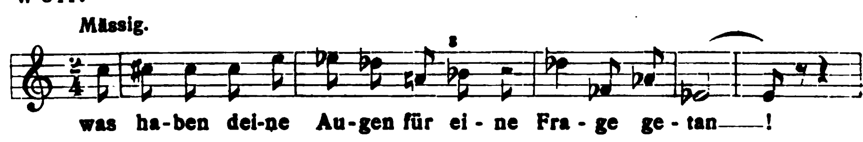
---

*) Von besonderer Feinheit des Ausdruckes ist die Klavierbehandlung. Zu den Worten schläferten etc. etc. hört plötzlich der leichtfüssige Achtelrhythmus auf und es treten ruhig-arpeggierte Akkorde in Viertelnoten ein. Man beachte auch die ruhig absinkende Melodielinie der Singstimme.
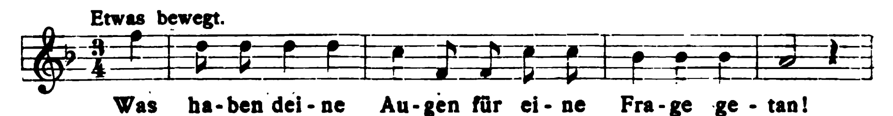
Du milchjunger Knabe,
Wie siehst du mich an?
Was haben deine Augen
Für eine Frage getan?

langsam und ausdrucksvoll vor, und singe dann bloss die 2 letzten Zeilen in Wolfs Vertonung und in Brahms Vertonung („Therese“, op. 86 No. 1)

Wolf:



Brahms:



Wie ungelenk müssen dem unbefangenen Hörer die in die feststehende Brahms'sche Melodie eingezwängten Kellerschen Worte erscheinen, die gegen den Geist der Sprache rhythmisiert sind; und wie treu und klar klingen dieselben Worte, vom Atem der Melodie geschwellt, in der Wolfschen Fassung dem Hörer entgegen, schon um der genialen Triole willen. Das macht: weil bei ihm die Poesie das Primäre ist und der Wortrhythmus den melodischen Rhythmus erzeugt. Umgekehrt bei Brahms, was für ihn typisch ist. Dass er den Liederschatz der Deutschen bereichert habe, haben wir hier so wenig zu bestreiten, wie zu konstatieren, dass er es getan hat, zumal als Wolf selbst in den bittersten Kampfzeiten seine Bewunderung für dieses oder jenes Lied nicht verleugnete, wie wir im ersten Bande sahen. Aber wenn sich eine Vokalkunst in dem hier durchgeführten rigorosen Sinne als wahr bezeichnen lässt, so ist es die Wolfsche.

Auch die Ökonomie Wolfs, das Nicht um eine Note zu viel sagen, folgt aus dem poetischen Ursprung seiner Kunst. Man vergleiche etwa seinen spanischen Gesang Nun wand're Maria mit demselben Marienlied von Adolf Jensen op. 64 No. 1, das für Tenor mit Beglei-

tung von 4 Bratschen, 4 Violoncellen, 2 Kontrabässen geschrieben ist, ebenfalls einen gewissen Wanderrhythmus aufweist und sogar ähnlicher Terzen-Figuren nicht entbehrt. Man wird hören, in wie viel knapperen Strichen Wolf das Charakterbild der rührenden kleinen Dichtung vergegenständlicht, und es ebenso dem „Auge" des Gehörs wie dem „Ohre" des Gehörs vermittelt, eben weil er nie ins absolute Musizieren kommt.



SILHOUETTE ZU DEN GOETHE-LIEDERN (DIE BEKEHRTE) VON ROLF WINKLER

Trotzdem Wolf also dem Dichter folgt, ist er nicht sein Leibeigener. Im Gegenteile. Er setzt ihn voraus, aber er gibt ihm erst die volle Intensität. Er ist der höher stehende Künstler, als der Nur-Musiker, weil er das Höhere leistet. Hat er den Dichter einmal in sich aufgenommen, dann ist er, wie Wagner zeigte, frei, dann bildet er nach eigenen Gesetzen und kann — nur Musiker sein. Er verleiht die letzte Form. Und es ist gut, daran zu erinnern, weil Tantchen Minna, die noch immer auf der Lehre vom Musikalisch-Schönen „fusst", Wolfs charakteristische Kunst für „Unmelodie" halten mag. Aber die Kunst soll nicht lügen; eine schön-gefällige Melodie uns nicht eine bessere Welt vortäuschen, als die ist, in der wir leben. Nur wenn sich in der Seele des Poeten von der Süsse unseres Daseins etwas sammelt, dann lässt es auch der Musiker uns ausschlürfen aus einer tiefen, süssen Melodie.

Wie bequem sichs viele Musiker mit dem Dichter machen, wie gern sie oft seine Absicht für ihr Komponierbedürfnis zurechtmachen, dafür gibt Paul Müller in seinem Essay ein gut gewähltes Beispiel. Auch Rob. Schumann hat „Mögen alle bösen Zungen“ aus dem Spanischen Liederbuche komponiert. Aber vierstimmig. Da er mit der Textstelle: ein Herz, „wie es Gott uns Mädchen gibt“, im Quartett nicht zurecht kam, korrigierte er den Dichter in: „wie Gott uns Menschen gibt“! — Solche Beispiele liessen sich leicht vermehren. Eichendorffs Verzweifelter Liebhaber ist von dem sonst feinfühligen Rob. Fuchs als Männerchor-Text behandelt worden: op. 35 No. 5. Aber schliesslich geht das noch eher an, in Anbetracht der ungeheuerlichen Tatsache, dass selbst Goethes Mignon und die Spröde dem vierstimmigen Drängen neuerer Kompositeure — Komponisten darf man da nicht mehr sagen — zum Opfer fielen.*)

Genug. Man weise Erörterungen wie diese nicht ganz von der Hand. Gewiss frommen sie dem schaffenden Musiker wenig, der, was er naiv hervorbringt, auch naiv empfangen wissen will, ja der Künstler hat ein gewisses Recht, Analysen seiner Kompositionen abzulehnen, weil sie im höchsten Sinne Synthesen sind. Was wusste Wolf beim Komponieren von Unterdominanten und Terzenverwandten, von Halbtönen und Halbschlüssen? Glaubt man, dass er auch nur Zeit hatte über eine Fortschreitung nachzudenken? Was er machte, war ihm so erschienen. „Kunstprodukt ist Naturprodukt.“ Dieses urnaive Herausproduzieren aus einer musikgesättigten Seele teilt er in einem gewissen Sinne mit Franz Schubert, nur ging Schubert vom Musikalischen aus, Wolf vom Dichterischen, und, wieder in einem gewissen Sinne, unterscheidet es ihn von einem modernen Komponisten wie Peter Cornelius, dem edlen Dichtermusiker, der zu eigenen Tönen auch die eigene Weis' gefunden hat und manche darunter, die ans Herz greift. Ich erinnere an das wehmutsschwere „Angedenken“. Nur Voreingenommenheit oder Verhärtung kann leugnen, dass es nicht ergreife. Aber neben dem Angedenken steht im Zyklus „Trauer und Trost“, gleich ein Lied wie „Ein Ton“, das im höchsten Grade für Cornelius charakteristisch ist. Die Sing-

*) Schuberts Mignon für fünf Männerstimmen ist so herrlich, dass der Klang die Chorform vergessen macht.

stimme hält, getreu dem Text, immer einen Ton fest: das „ostinate“ h. Es klingt durch das Auf und Ab, das Hin und Her des Harmoniegewoges, ja das Lied verhallt zuletzt mit diesem Ton, den das Klavier allein in halben Noten leise anschlägt. Es klingt „ein Ton so wunderbar in Herz und Sinnen immerdar“; aber so schön er klingt, so sinnig das Lied intentioniert ist, man fühlt doch leise die Intention, kann sich der Unterempfindung nicht erwehren, dass hier der Musiker seine Kunstfertigkeit ein wenig stark betont. Das hätte Hugo Wolf nie getan. Wenn er sich einmal den Spass machte in „Frech und froh“ (I) die Worte „Das goldne ABC“ wirklich auf die Noten a, b, c zu komponieren, so war's eben ein Spass, ein Musikerwitz, der belustigt ohne sich aufzudrängen. Aber in den Corneliusschen Sachen gibt es öfter kleine Kunststücke, die verraten, wieviel Geist und Artistik in ihnen steckt, und um wieviel weniger Naivetät und Ursprünglichkeit wie bei Wolf.*)

Greifen wir dennoch mit untersuchender Hand in Wolfs Kunstwerk, zerlegen wir die duftenden Blumen und betrachten Staubgefässe, Blätter und Wurzeln, so geschieht's um unseretwillen, um Schönheitswerte zu gewinnen, die uns sonst verborgen blieben; ja wir haben in unserem Falle die Wahrheit des Details aufsuchen müssen, um von der Wahrheit des Ganzen noch inniger überzeugt zu werden.

Unter diesem Gesichtswinkel angesehen, wird aber ein Lied wie Der Genesene an die Hoffnung noch eine neue Seite der Wolfischen Kunst anschaulich machen. Denn dieses Lied zeigt wie viele andere, dass Wolf es vermag, ein Gedicht in die Bewegtheit des Lebens aufzulösen und poetische Inhalte vor uns werden zu lassen; eben wenn es der Inhalt so verlangt. „Es gibt . . . eine Lyrik, die innerlich dramatisch ist, Gedichte, die in der Mitte, ja, die erst in der letzten Zeile gipfeln. Sie erfordern eine andere Behandlung. Sie fangen unbestimmt an; die einleitenden Takte sind keine Vorbereitung, sondern eine ungewisse Frage. Dann wächst die Unsicherheit, der Affekt belebt sich, ringt sich mit gesteigertem

*) Wolf schätzte den Barbier von Bagdad und die Weihnachtslieder überaus, die übrigen Sachen weniger. Er fand übrigens, dass die Doppelbegabung Cornelius oft „verhängnisvoll“ werde.

Pathos zu einer grösseren Leidenschaft empor, und erst am Ende fliesst das Gefühl rein und klar, um dann in einem kurzen Nachspiel ... wieder abzuklingen." *) So werden diese Lieder zu Dramolets; sie haben ihre Szenen, ihre Episoden, ihren Spieler und Gegenspieler, ihren Höhepunkt, ihre Peripetie, alles im engsten Vereine beisammen. — Der Genesene ruht auf den Kissen; er sah dem Tod ins Auge und denkt noch der Schmerzen und des Fiebers der Nacht. „Doch schon lag mein Haupt, wie süss, Hoffnung, dir im Schoss geborgen, bis der Sieg gewonnen hiess."

Den letzten Vers hat Wolf nun gegen seine Gewohnheit von der Singstimme wiederholen lassen; doch aus guten künstlerischen Gründen. Wenn immer er eine Verszeile zweimal singen lässt, wie im Gebet („Doch in Mitten") oder in der Storchenbotschaft („Sie nikken und knixen" usw.), so geschieht es, um die Situation zu steigern. Auch hier geschieht es nicht allein der musikalischen Symmetrie zuliebe. Der Künstler stellt vielmehr den Sieg dar, oder besser: das Siegen, nämlich den Sieg nicht als etwas schon Geschehenes, sondern als ein Geschehendes; wir werden nicht in die Vergangenheit getragen, sondern in die Gegenwart des Augenblicks gestellt, und müssen um den Sieg mitkämpfen, ihn mitgewinnen. Daher das Anwachsen des melodischen Ausdruckes von Takt zu Takt, das innere und äussere Crescendo, bis zum jubelnden Durchbruch der Singstimme auf dem gis.

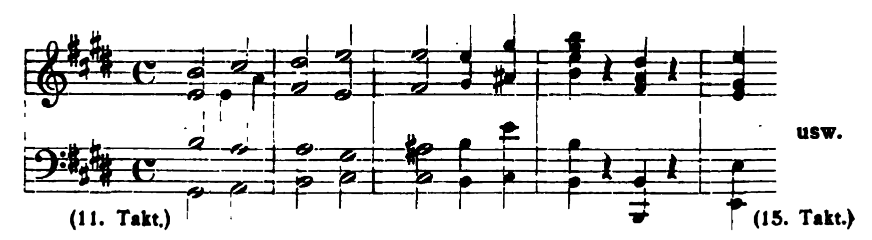


Aber auch das Klavier ist an diesem Kampfe und seinem glücklichen Ausgang beteiligt.

Man achte nur auf den wachsenden harmonischen Ausdruck. Das Lied bewegt sich (rein modulatorisch) von fis-moll nach E-dur, der Siegestonart (der Dominante der Paralleltonart A-dur). Und dieses E-dur mit seiner zackigen Akkordzerlegung wirkt darum so sieghaft, weil es den Kontrast der Helligkeit und Höhe zu den das Lied einleitenden schwer in der Tiefe schleichenden Bassgängen in
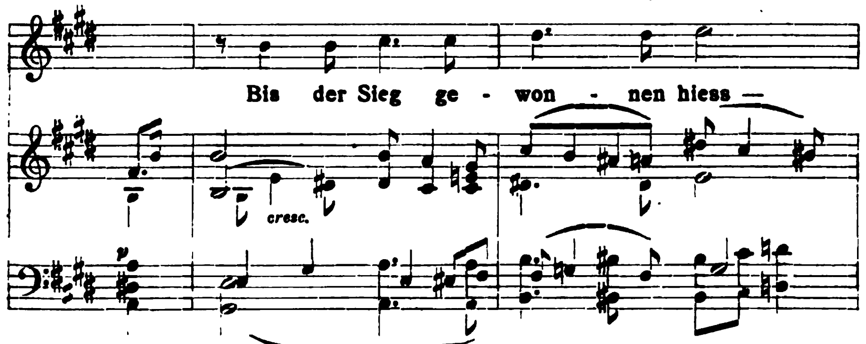
*) Gustav Kühl in der Zukunft vom 12. Sept. 1903 No. 50.

fis-moll bildet, und weil das sonnig leuchtende E-dur aus einer Kadenz als notwendiger Zielpunkt hervortritt. Diese Kadenz umfasst alle Potenzen von E-dur*) und würde im Skelett einfach lauten:
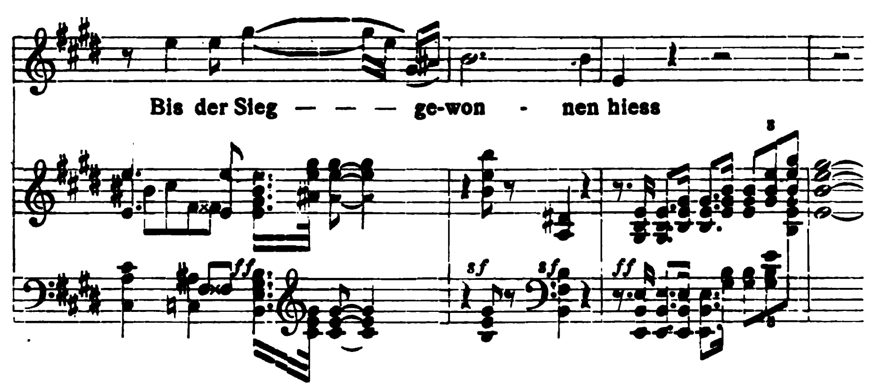


Aber die Stimmen der kadenzbildenden Akkorde sind melodisch aufgelöst: in chromatische Durchgänge und Vorhalte; sie verzögern damit die Auflösung, seufzen und ringen empor, namentlich der Bass klimmt chromatisch auf und ab. Dadurch entsteht eine immer stärkere innere Spannung:

Tritt auf diese Chromatismen der kräftige E-dur-Dreiklang nun rein und ungetrübt ein, so befreit er das Ohr von dieser Spannung. Seine grosse Terz obenan bringt die Erlösung. Das ist „der Sieg“ ins Musikalische übersetzt, und mit welcher Meisterschaft geschah es! Zugleich aber sieht man, wie sehr bei Wolf die Singmelodie mit der Harmonie verwachsen ist, wie sie mitwirkt an dem Aufbau der Harmonie: beide bilden eine musikalische Einheit.**)
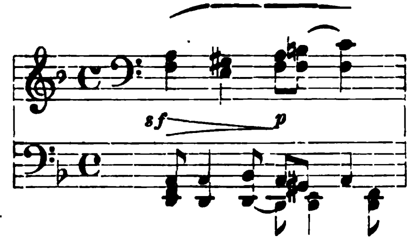


*) H, die Oberdominante, cis-moll, den Parallelklang, A, die Unterdominante, endlich ais-cis-e-gis, die Doppel- (Wechsel-) dominante.

**) Man beachte, welch charakteristische Dissonanzen (cis, dis) die Singstimme enthält.
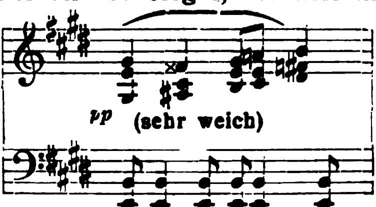


Dieser musikalische „Werdeprozess“, den wir eben an einem Beispiel beobachtet haben, ist nichts als eine neue Form der der Wolfischen Kunst eigenen Kraft wahr zu sein, ein Vermögen und ein Streben, das den modernen Maler nicht minder durchdringt, wie den modernen Musiker. Der Maler hat heute das „einstimmige“ Kunstlicht mit seinem ewig-gelben Atelierton aufgegeben und zerlegt die Natur in die Fülle ihrer malerischen Werte, um sie mit schlagendem Ausdruck auf die Leinwand zu geben.*)

So fixiert Wolf auch nicht den dichterischen Gedanken ein für alle Male in Musik, sondern gibt ihm alle Farbentöne der Natur, und lässt ihn alle Formen vor uns durchlaufen. Man höre In der Frühe, ein Lied, in dem aus einer Motivwurzel zwei Motivbildungen hervorkommen, wie sie der poetische Zweck verlangt, ein Lied, das ein ähnliches dichterisches Problem behandelt wie das vorige, und gleichsam eine Reprise des Genesenen ist. Zuerst das Morgengrauen mit den brauenden Nebeln, zu dem der Schlaflose heranwachte; die unbestimmende Quint klingt in dem Mollmotive durch:



*) C. Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Seite 526 und ff.

Dann der junge Tag mit seinem Morgenglockengruss, und die grosse Terz, das Intervall des Sieges, der Erlösung, bricht durch:



Hier ruft der Komponist alle Kräfte der Musik herbei, um es Tag werden zu lassen in Natur und Seele. In jedem Takte ist Bewegung. Man achte auf die dumpfen Bässe zu Anfang: der Tondichter nutzt die Schwebungen der tiefen Klavierterzen aus, um den Ton der grauen Dämmerung im Bild zu geben und verwischt damit den Klang der Glocken in den tiefen Quinten; und man achte auf die weitauseinandergezogene Lage des Klaviersatzes, wenn die Morgenglocken klingen. Alles fängt oben an luftiger und freier auszuspringen, und aus dem Basse hallen die Quintenglocken voll hervor. Die Harmonie bekommt alle hellen Paletttöne durch die Terzenverwandten, von allen Seiten strömt das Leben herbei, die Notenwerte der Singstimme verbreitern sich und sie klingt zuletzt in seligem D-dur aus: nun will es Tag werden. Aber dies alles wirkt nur durch das Vorhergegangene, der erste Teil des Liedes bedingt den zweiten.

Oder man findet solches in dem Suleikagesange Als ich auf dem Euphrat schiffte. Dort ist zuerst ein geruhiges Wogen in A-dur: Die goldene Wasserfläche spiegelt sich in der Morgensonne. Nun fällt ein Schatten auf die Harmonie: Der Ring gleitet fingerab und taucht in die grünliche Tiefe. Es tritt As-dur ein, wir kommen in die grösste harmonische Entfernung von A, gleichsam in das Unterhalb der Haupttonart. So „begibt" sich das Lied vor uns. Aber das machte nicht ein einfacher Harmoniewechsel. Das macht die Melodik des Ganzen, die aus dem Geiste einer erweiterten Tonalität geboren ist, d. h. welcher Klänge wie A und As immanent sind. Kleinere Züge, wie das Auftauchen eines Fragemotives, während Suleika noch ihren Traum erzählt, und der die ausgesprochene Frage symbolisierende Halbschluss des Liedes seien hier nur angedeutet.

Ein humoristisches Gegenstück hierzu bildet der Abschied, eine flotte Lustspielszene, wo sich der Hinauswurf des naseweisen Rezensenten, man möchte sagen, ganz organisch, vollzieht: aus dem Melos des kurzen Motives heraus, mit dem er dem Dichter auf die Bude gerückt war.

Diese Begabung war der innere Grund dafür, dass es Wolf von der „kleinen Oper für Klavier und Singstimme" allmählich zur grossen Oper mit Bühnenbild und Orchester drängte, sie war es, die Wolf in seiner Lyrik wie dem Vorspiel zu seiner Dramatik sehen liess. Und diese Begabung war an einem Lyriker auffallend, weil sie neu war, denn in der ältern Liedkunst finden wir das Werdenlassen, das Nachbilden der Lebensdinge kaum vertreten,*) auch wenn wir den Blick in die Vergangenheit des deutschen Liedes noch so weit spannen, auch einen noch so langen Atem nehmen. Dagegen wird es uns amüsieren, wenn wir etwa an J. Ph. Kirnberger zurückdenken, der, so nachhaltig er als Theoretiker wirkte, doch so beschränkt als Komponist dachte, dass er noch 1773, als er Oden und Melodien herausgab, ernsthaft erklären konnte: „Dass ich nur allzeit die erste Textstrophe zu den Noten gesetzt, ist sowohl zur Ersparung des Raumes, als aus der Betrachtung geschehen, dass meine Kompositionen bloss nach der ersten Strophe dieser Gedichte zu beurteilen sind."**)

Auch bei Wolf ist die „dramatische" Technik ein Produkt seiner Entwicklung und erscheint erst als eine Frucht seines Reifgewordenseins. In den 12 Jugendliedern findet sich davon noch keine Spur, obwohl dort schon ein Lied aus dem Jahre 1878 abgedruckt ist, wie Das Kind am Brunnen, das musikalisch ganz vorzüglich in Szene gesetzt ist. Wolf hat aus dem spannenden Hebbelschen Gedicht ein gruseliges Lied gemacht; er führt das sorglose Kind an den Brunnenrand, lässt es hinabschauen und erregt durch Pausen und Tempowechsel unsere Nerven: wird es hinabfallen, wird die Amme es doch noch zu holen kommen? Uns „durchschauert's"; aber das Lied ist doch nur schlicht durchkomponiert, und die Gefahr wächst
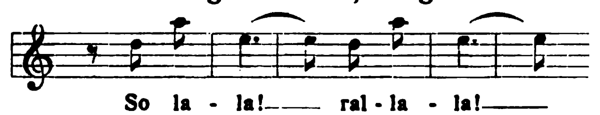
---

*) Kühl erwähnt l. c. Löwes Prinz Eugen als eine Art Vorbild. Wolf liebte dieses Stück besonders.

**) Bei Max Friedlaender, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Bd. I. Seite 171.
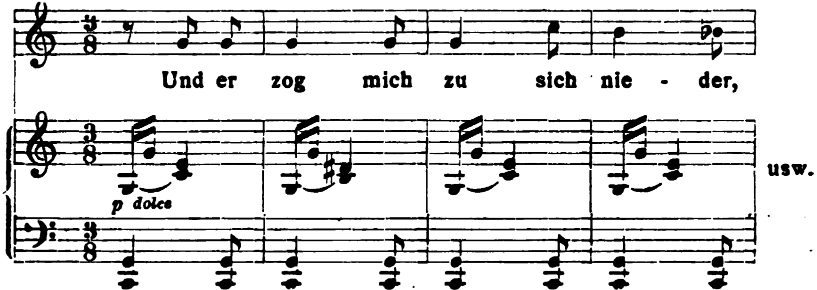
nicht sozusagen thematisch, sie ist auch nicht zu Anfang schon vorbereitet.

Später, in seinen Meisterjahren, hatte Wolf den Geist des Dichters so gänzlich in sich aufgenommen, dass er noch weiter ging, nicht nur in den Gefühlsuntergrund, in das Unterhalb der Worte vordrang, sondern noch eine weitere Zone aufsuchte, eine Zone jenseits der Worte, die ebenfalls selten vor ihm betreten worden war. Denn es gelang ihm auch der Zeitstimmung eines Gedichtes habhaft zu werden, und sie wie einen leise verschwimmenden Duft über das Lied auszubreiten, es gelang ihm in einer Reihe von Liedern die Farben des geographischen Milieus aufzutragen, also Jahreszahl und Ort der „Handlung“ gleichsam zu bestimmen.
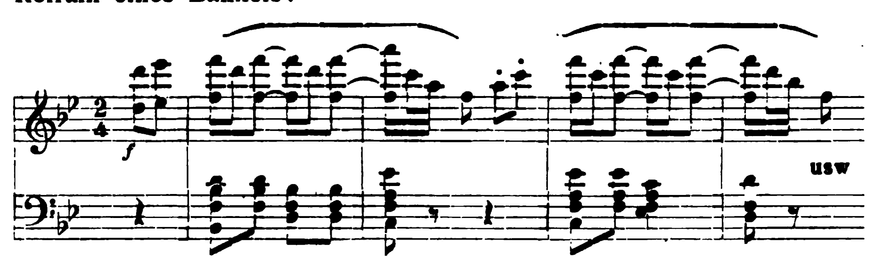
Wir haben davon schon gesprochen. Hier tragen wir ein musikalisches Beispiel nach: Die Bekehrte aus dem Goetheband, bei Wolf ein Scherzo aus der Rokokozeit. Kein Forte im ganzen Liede. Alles wie mit einem Silberstift gezeichnet: Die Schäferin mit der Watteaufalte, der Schäfer mit der Flöte, dem Lieblingsinstrument des 18. Jahrhunderts. Er bläst sein halb kapriziöses, halb zopfiges Solo, und der Kleinen klingt's im Ohr, klingt's im Busen:
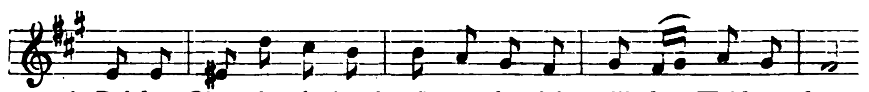


Und er zieht sie nieder, und das Herz schwillt ihr auf; aber nicht zu viel. Nur im Stile des ancien régime, nie über die Grenze der Grazie, nie über die Linie der galanten Neigung. So kommt auf die farblose, fast durchsichtige A-moll-Stimmung des ersten Teiles das saftigere warme Dolce des C-dur-Sätzchens, und auch die monotonen 3 Achtel der Begleitung hören auf.



So belauschen wir den Flirt von Damon und Chloë, das „Schäfern" des Rokoko. Sehen wir dieselben Lieder in der Komposition anderer durch, so verschwindet das Rokoko, erlischt seine zarte Stimmung. Ältere Vertonungen, wie die von Zelter oder Tomaschek, sollen hier nicht in Betracht kommen, auch Heinrich v. Herzogenbergs Chor nicht. Von neueren Musikern hat auch Robert Volkmann die Bekehrte vertont, op. 54; aber wer weiss, was diesen warmblütigen Instrumentalkomponisten veranlasst hat, es zu tun. Denn er lieferte ein grobes Öldruckbild. Das Forte-Nachspiel klingt wie der derbe Refrain eines Bänkels:



Feiner gibt sich Ignaz Brüll, op. 87, No. 2. Er bemüht sich sichtlich, so etwas wie Stimmung herzustellen, lässt das Klavier quasi flautato spielen, die Sängerin eine neckische Melodie singen. Aber bedenklich ist schon, dass ein- und dieselbe Melodie zu verschiedenen Strophen gesungen wird, bedenklich wegen der Deklamation und des Ausdruckes.



Noch bedenklicher ist der Salonton des Refrains. Mehr als ein Zugabelied bedeutet das Ganze nicht. Für Wolf soll es kein Lob sein, dass er es besser machte, als Volkmann und Brüll, aber uns soll es zeigen, wo, zum Unterschiede von Zeitgenossen, seine Eigenart liegt, und wie stark sie ist.

Hugo Wolf, der keines Meisters Schüler war, aber bei allen, die er liebte, in die Schule ging, wurde in der Kunst, ein Zeitkolorit oder ein geographisches Kolorit zu geben, von Vergangenheit und

Gegenwart befruchtet. Man denke nur an die Löwesche Ballade, denke an die Umgebungen, Situationen, Menschen und Dinge, die sie, wie ein Goethescher Roman, mit poetischer Sachlichkeit geschildert hat. Etwa an Löwes opus 1 (No. 3), den Erlkönig, wo das geographische Kolorit — der nordische Forst — gegeben ist, während Schuberts Erlkönig, auch ein opus 1, überquellend allerdings von musikalischer Erfindung, doch an den Ufern der schönen blauen Donau zu reiten scheint — vielleicht der Grund, warum Wolf den Löweschen Erlkönig über den Schubertschen stellte. Und es mochten wieder Wagners Meistersinger gewesen sein, die eine ganze Kultur, ein ganzes Jahrhundert an einem Abend anschaulich machten, — besser als die gründlichsten historischen Studien — die Wolf die Sinne für ein Zeitkolorit geschärft haben.

Wenn man Wolfsche Lieder kennen lernt, glaubt man zuerst, hier müsse das eigene Leben des Künstlers eingeschlossen sein, seine Schicksale, seine Wonnen und Schmerzen klängen. Er scheint von sich zu erzählen, persönlich zu bekennen, und zum Teil mag dies vom höchst persönlichen musikalischen Ausdruck herrühren. Allein das ist schief beobachtet. Je öfter man Wolf hört, je schärfer man zusieht, desto klarer wird es, wie die Person des Komponisten sich ganz zurückzieht von den dargestellten Menschen, verschwindet hinter den geschilderten Ereignissen, sodass seine Lieder — mit verschwindenden Ausnahmen — objektive Lyrik im höchsten Sinne sind. Seine Kraft, Personen und Natur im Liede zu dramatisieren, so dass alles unabhängig von ihm selbst wird und ein eigenes Leben führt, ist ebenso gross als universell. Es verbirgt sich ernste künstlerische Selbstkenntnis hinter dem Humor, mit dem sich Wolf zu Engelbert Humperdinck äussert: „Stelle mich als objektiven Lyriker hin, der aus allen Tonarten pfeifen kann, der sich mit der abgeschiedenen Vielfrassweis' ebenso gut abzufinden versteht, wie mit der Regenbogen- und Nachtigallenweis'." (12. März 1891.)

Jedoch ist es nicht allein das Allesempfindenkönnen, das Allessagenkönnen; seine musikalische Kraft verdichtet die Dinge so lebendig, ist so suggestiv, dass G. Kühl mit feinem Verständnisse sagen konnte: „Auch wo Allgemeinmenschliches in einem Gedicht ausgedrückt wird, steigert Wolf das Überallgültige zu dem unmittelbaren Leben

einer einzelnen Person, deren ganze Existenz sich in dem vorgestellten Erlebnis erschöpft.“ Und er nennt Das verlassene Mägdlein, Agnes, Peregrina, Erstes Liebeslied eines Mädchens, Eichendorffs Ständchen, Vieles aus dem spanischen Liederbuch und namentlich die Gedichte eines Wilhelm Meister. „Wolf konnte sich nicht dazu verstehen, die Verse Mignons und des Harfenspielers von allen inneren Beziehungen zu den Menschen loszureissen, von denen sie gesungen werden und deren Seelenabbilde sie sind. So sehr das ‚Wer nie sein Brot mit Tränen ass‘, als eine typische Erfahrung an sich verständlich ist: es gewinnt doch eine ganz andere Macht für den, der das schuld- und leidvolle Leben des Harfners kannte. Hier packte Wolf seinen Vorwurf.“ Mignons drittes Lied ist ein Gebilde von ätherischer Zartheit. Das Mädchen bittet:

„So lasst mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das bunte Kleid nicht aus.“

Drei heruntersinkende Noten, motivisch wiederkehrend, unterstützen diese Bitte, und sie wiederholen sie, wenn Mignon selbst schon verstummt; am Schlusse, nach den Worten:

„Vor Kummer altert' ich zu frühe,
Macht mich auf ewig wieder jung!“

kehrt das einleitende Hauptmotiv wieder: „Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!“ Schon diese Vertiefung des Gesanges, die das Geheimste aus der Dichtung holt, ist eine psychologische Feinheit. Aber der Sinn der Musik wird noch beziehungsreicher, und sie selbst wird zu einer Abschrift des persönlichen Lebens der bittenden Mignon, wenn man weiss, was Natalie erzählt:*) Mignon, die bis- keine Frauenkleider getragen, sollte als Engel zwei Kindern Geschenke überreichen. An einem bestimmten Tage ward sie „in ein langes leichtes, weisses Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren . . .“

„Bist du ein Engel?“ fragte das eine Kind . . .
„Warum trägst du eine Lilie? . . .“

Man wollte sie wieder auskleiden. Sie verwehrte es, nahm ihre Zither . . . und sang ein Lied mit unglaublicher Anmut. Wolfs

*) Wilhelm Meisters Lehrjahre, II. Teil VIII. Buch 2. Kapitel.

Mignon ist diese Mignon, die Mignon aus Wilhelm Meister, wenn ihr auch die „Zither“ fehlt, nicht die, deren Verse in Goethes Gedichten abgedruckt sind. Daher die anmutig-engelhafte A-moll-Stimmung des Liedes, die von einem leichten Hauch der Schwermut und ungestillter Sehnsucht getrübt ist. Und so bedingen sich für unser Empfinden Gedicht und Lied gegenseitig; eines gibt dem anderen von seiner eigenen Schönheit.



SILHOUETTE ZU DEN EICHENDORFF-LIEDERN
VON ROLF WINKLER

Und endlich krönt Wolf sein musikalisches Vermögen durch die Macht, jedem Bande einen Stil, ein Gesicht zu geben. Selbstverständlich. Prometheus, der Revolutionär der Antike kann nicht im Eichendorff-Band zwischen Vagabunden und Glücksrittern stehen, eine sozialkritische Skizze wie die Trauungsgeschichte von Moerike nicht zwischen den Grenzen der Menschheit und der seligen Orientalität des westöstlichen Diwans. Eine Einheit umschlingt alle Gesänge eines Bandes. Ja man kann ruhig sagen, dass der Moerike-Band eine in Musik ausgeführte Biographie des schwäbischen Dichters ist, denn wenn es Aufgabe einer Biographie ist, den Helden von innen heraus

zu erleuchten, hier ist es getan: in allen Tönen ist Moerikes Künstlerporträt gegeben worden.

Moerikebiographie . . . Man halte das Wort nicht für zu hochgespannt. Auch Richard Wagners Beethoven ist eine Biographie und Max Klingers Beethoven ist es; beide sind's im sublimsten Verstande, denn sie geben konzentriertes Leben. Und warum soll, was in Wort und Marmor gelang, sich nicht auch im Ton erfüllen lassen, soll nicht der Musiker in seiner Sprache ein Leben bilden können? Es ist nicht unmöglich, wäre nur neu.

Von Paul Konewka gibt es einen feinen Schattenriss. Da ist ein alter Herr zu sehen, der sich gerade zum Morgenspaziergang aufmacht. Den Zylinder auf dem Kopf, den Regenschirm geschultert, die Brille auf der Nase: Der Herr Professor. Aber unten hält ein junges winziges Rehlein an und guckt hinauf: — zu seinem Dichter. Es ist Eduard Moerikes Silhouette*) aus der Lorcher Zeit, 1869. Ein Symbol. Moerike und das Rehlein . . . wäre es wohl einem Künstler beigekommen, Goethe und das Rehlein zu machen? Kaum. Denn Goethes Auge nahm die ganze Breite der Welt ein, und er, der von den französischen Kammerdebatten bis in die dämmernden Urfernen der Menschheitsgeschichte schweifte, erlebte Jahrtausende an einem Tag. Moerike begnügte sich mit der Weihe der schönen Stunde, er suchte das Glück im Winkel. In ihm hatte sich die goldene Treuherzigkeit des schwäbischen Landes konzentriert und er wurde sein Poet. Aus der Enge des Pastorenlebens, aus kleinen Nestern mit seltsamen Namen — Ochsenwang, Pflummern, Plattenhardt — kam seine Lyrik hervor; Veilchen und Immergrün aus der Verborgenheit. Ein Mikrokosmus, Feinmalerei.

Märchenbilder vom grünen deutschen Walde, wo einer im Moose träumt bei süssschläferndem Gefühle und darüber die Wolke wandelt, Bilder vom deutschen Hause mit seiner Erker- und Giebelpoesie, Geschichten vom erwärmten Winterstübchen, wo sie um den hellen Kreis der Lampe herumsitzen und einander erzählen, Humoresken von Nachbar Büttnermeisters Höfchen, und Blicke in die kühle kleine Kirche, auf dem Dach das klappernde Storchenpaar . . . Moerikes

*) Dieser Schattenriss ist auch in Kühl Moerike-Monographie wiedergegeben. Verlag Schuster & Loeffler, Berlin.



TRAUNKIRCHEN



Briefe — zwei starke Bände füllen sie*) — kann man nicht auf einem Sitze lesen, denn der gleichmässig sanfte Wellenschlag eines stillen Daseins singt uns ein; aber Mörikes Gedichte sind ein orbis pictus, den man nie müde wird zu durchwandern. Eine Kleinwelt von tausend feinen Farben, plastisch gewordene Chroniken des täglichen Lebens und auf allen ein warmer, sinniger und sonniger, man möchte sagen Ludwig-Richterscher Ton. „Was im Dämmerlicht der Menschenseele wort- und sprachlos ruht, ergreift er begrifflich, fasst es in sprachliche Form und lässt es in vollendetem Wohllaut vernehmen".**) Aber in seiner Lyrik schwingt etwas, will etwas noch weiter aus als Poesie vermag: Musik; denn in ihm mischte sich ein Dichter und ein Musiker. Als Mörike 18 Jahre alt war, bekannte er dem wilden Waiblinger: „Wirklich tut die Musik eine unbeschreibliche Wirkung auf mich . . . ich sage dir, eine bewegliche nicht gerade traurige Musik, oft eine fröhliche, kann mir manchmal mein Innerstes lösen". Er mochte dann die ganze Welt küssend voll Liebe umfassen und wenn die Musik abbrach, sich in seiner „Empfindung von einer hohen Mauer herabstürzen", mochte sterben. Und er pries Haydn und schwärmte für Mozart. An seinem einundzwanzigsten Geburtstag beleuchteten die Freunde sein Zimmerchen hell und führten Mozarts Don Juan auf: das festlichste Geschenk für den Dichter. Und als Mörike auf der Lebenshöhe stand, 1855, las er Theodor Storm die reizende Novelle Mozart auf der Reise nach Prag vor, worin er seinen Abgott verklärte und der er den Epilog „Denk' es, o Seele" gegeben hatte, ein Memento mori, so wehmutsvoll schön, dass man vergisst, wie wenig es sich auf den Stil des Büchleins reimt.

Darf es nun wundernehmen, wenn die feinen Schwingungen, die von diesem musikalischen Dichterherzen ausgingen, das Herz eines dichterischen Musikers wie Wolfs zum Tönen brachten? Sie beide waren wie für einander geschaffen und ergänzten sich aufs wunderbarste. Beide Süddeutsche, beide vielkammerige Herzen und viellebige Naturen, Humoristen und Elegiker, Sänger der Liebe und der

*) Fischer-Krauss: Moerikes Briefe, Berlin, Elsner, 1903—1904.

**) Karl Fischer: Eduard Moerikes Leben und Werke, Berlin 1901, Vorwort.

Mystik, Phantaisisten und Volkspoeten, Epigrammatiker und Rhapsoden, und beide wahrhafte Empfinder, wahrhafte Künster, wahrhaft „bis zur Grausamkeit“. Das krönte den Bund. „Selbst Mörike, dieser Liebling der Grazien! — schreibt Wolf an Emil Kauffmann (5. Juni 1890) — zu welchen Exzessen lässt seine Muse sich hinreissen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt. Das Erste Liebeslied eines Mädchens bietet ein treffendes Beispiel hierfür. Und welche krampfhafte Innigkeit, welches wollüstige Behagen am Peinlichen spricht sich in den unnachahmlichen Versen aus:

> Erinn'rung reicht mit Lächeln die verbittert
> Bis zur Betäubung süssen Zauberschalen;
> So trink' ich gierig die entzückten Qualen.
>
> (Besuch in Urach.)

Das ist mit Blut geschrieben und solche Töne weiss nur anzuschlagen, wer — leidend — sein innerstes Wesen einer tief wahren Empfindung hinzugeben imstande ist.“ Das hat Wolf selbst mit Herzblut hingeschrieben. Und doch war der Pfarrherr Mörike mit seiner passiven Lebensführung wieder verschieden genug von dem freien Künstler Wolf, dem tätigen Manne mit der heroischen Untermischung, um für ihn die Anziehung und den Reiz einer fremden Psyche zu haben. Der Anteil Wolfs an dem Künstler Mörike steigert sich so zu einem Anteil am Persönlichen, der füglich einer Freundschaft nach dem Tode — Mörike starb 1875 — gleichkommt. Mit innigem Entzücken betrachtete Wolf die Handschrift des Dichters, als ihm Kauffmann das Manuskript „An Longus“ verehrte, „die Handschrift, die in ihren gleichmässigen Zügen prächtig mit dem ausgeglichenen Wesen des Poeten harmoniert“. Wie tief dankbar ist Wolf, als Emil Kauffmann ihm ein Bildnis Mörikes, das er nicht kannte, übersendet. „Fürwahr ein herrlicher Anblick, der in mir alle die wunderbaren Stunden wachruft, die, geweiht durch seinen Genius, mich dereinst so tief beglückten, tausend und abermal tausend Dank.“ Wie köstlich dünkt ihn die Geschichte von der Entstehung der „Christblume“, wie tief beklagt er es, als der literarische Nachlass des Dichters von der Wittwe an das Goethe- und Schillerarchiv in Weimar verkauft wurde, also ausser Lande gerät, und mit Wonne dachte er jenes schönen, unvergleichlich schönen Abends, da er mit

Kauffmann Mörikes Briefe gelesen, diese „zierlichen Manuskripte“, diese „wunderbar reiche und innige Welt des Gemüts“. Und ein Jahr vor seinem Ende noch schmückt Wolf eine seiner Wände „mit einem wohlgelungenen Bildnis Mörikes“. Er musste ihn immer um sich haben, den er liebte.

Als Musiker hat er seinen Liebling, den göttlichen Dichter, nach allen Seiten hin durchleuchtet; er hatte ihn erlebt und besass die herrliche Gabe, es objektivieren zu können. Für Mörike hatte er alle Weisen der Musik, alle Sprachen des Empfindens, und er besang ihn mit dem Akzent religiösen Schauers in der Karwoche, im Schlafenden Jesuskind, im Seufzer, im Kirchenlied Zum neuen Jahr, das, wie R. Batka so schön sagt, klingt, als ob die Englein mit silbernen Trompeten von der Höhe bliesen. Besang ihn mit den Akzenten des Humors — Humor vom leise schimmernden Lächeln bis zum tollen Korpsburschenton — in dem mehrfach genannten Trauungsgedicht, zu dem die Orgel quiekt, in dem katzenjämmerlichen Zur Warnung. Ja, Wolf spitzt seine vis comica bis zum Dialekt der Wiener Vorstadt zu, um das flotte Couplet „Auftrag“ zu pointieren, und er wählt die Schleifer und Dreher des Straussischen Walzers, um seine ingrimmige Freude über den gelungenen Streich mit dem hinausbeförderten jüdischen Rezensenten auszutoben. Dann gibt er Mörike, den Sänger der Liebe wieder. Ihm widmet er eine Reihe von Liedern, ein kleines geschlossenes Erotikon. Da steht das verlassene Mägdlein am Herde und schaut verloren in die Flamme; da ist ihr Gegenbild, der blasse junge Dichter, der das Lebewohl seines Mädchens mit dem letzten Abschiedswort erwidert. Da ist das nimmersatte süsse Mädel, das an Küssen nicht genug kriegen kann und sich mit Salomons des Weisen Vorbild tröstet, und da ist der Verliebte, der in unruhigen Nächten schmachtet, und endlich das junge Ding, das sein Erstes Liebeslied singt:

Was im Netze? Schau einmal!
Aber ich bin bange
Greif' ich einen süssen Aal,
Greif' ich eine Schlange?

Wie eine Schlange schnellt da ein kurzes Motiv im Bogen in die Höhe. Äusserste Eile, ganz kurze Dreiachtel. Und vor der Melodie

immer eine Pause: der erregte Atem des Mädchens. Und nie findet das Motiv ein Ende, es hört auf der Dominante auf, es bleibt labil: die hastigen Fragen der Kleinen. Durch alle Tonarten springt es hin. Zum Schlusse rast es wie besessen. Dem Mädchen glühen die Wangen, die Augen begehren. Die vier Takte des Motivs werden halbiert, die Rhythmen durcheinander geworfen: wütender dionysischer Liebesrausch. Das ist „Jugend“ in nuce.

Der Naturpoet Mörike hat ein ebenbürtiges Kapitel erhalten. Darin stehen die Mailieder „Er ist's“ und „Der Frühling“; einmal jubelt Wolf alle Freuden des Menschen an der neuen Sonne, am neuen Grün hinaus, das andere Mal singt er die Sehnsucht des Frühlingsgängers, der matt ins Gras sinkt, von soviel Paradiesesschönheit wonnig überwältigt. Da ist noch das in allen Reflexen des Sommerabends funkelnde Auf einer Wanderung, dann die Christblumenlieder, von denen das erste geradezu ein Farbentraum ist. Den Märchenpoeten Mörike hält er fest: gestaltet die undinenhafte Nixe Binsefuss, lässt den Elfen nachts im Walde schweben, von Silpelits Stimme gerufen, und zaubert die Geister des Mummelsees wach. Den naiven Volkston trifft er, naturfarbene Melodien singt er mit seinem Dichter um die Wette in der Fussreise, wo einer durch die Rebenhügel schlendert, sein Liedel pfeifend und den Stecken schwingend, kurz — seine copia verborum ist unerschöpflich. Und doch blickt aus dieser Fülle der Gesichte immer ein Dichterangesicht: Eduard Mörike, so wie Wolf ihn sah. Deutsche Herzlichkeit und treue Innigkeit klingen aus dem ganzen Bande, dessen Herz die „Verborgenheit“ ist, das allerinnigste, was wir von Wolf besitzen.

Ist's nun nicht doch eine Musik, die ein Dichterleben verklärt?

In dem Bande stehen viele persönliche Episoden Mörikes. Sind sie auch von Wolf zu allgemeinen Typen ausgeweitet worden, ihr Ursprung ist im Leben des Dichters selbst zu suchen. Da ist die Erscheinung der P e r e g r i n a, der „heiligen Sünderin“ Maria Clara M e y e r, die den jungen Mörike in Gefühls- und Gewissensstürme stürzte, als sie 1824 — zum zweiten Male — nach Tübingen gekommen war. Aus der Wunde seines Herzens quollen die Gedichte,

die der Dichter ihr nachsang.*) Da ist das Rätsel-Eiland Orplid, das von der Phantasie des Studenten Mörike geschaffen wurde. Es lag eigentlich im Walde an der Reutlinger Strasse und dorthin nächtlings zu kommen, lud Mörike seinen Freund Bauer ein. Sie wollten Hütten bauen, auf Mährlens Klaviere draussen musizieren in lauen Sommernächten. Das war 1825. Aber sie schoben die Insel weiter weg von der heimatlich schwäbischen „Küste", machten sie 70 Stunden lang und 40 breit, gaben ihr Berge und Fluss, bevölkerten sie mit „Göttern, Helden und wunderbaren Geschichten", und waren königlicher gestimmt als ihre Wächter. Daraus wurde das Gedicht Weylas Gesang und aus dem Gedicht Wolfs feierliche Des-dur-Hymne. Auch er schob das Eiland weit in den Ozean hinaus, wie eine Vision schwebt es dort über den endlosen Wassern.

Auch in die Träume der Mystik folgte Wolf seinem Mörike nach. Daher kam der Feuerreiter. Das Gedicht ist aus der Justinus Kerner-Stimmung jener Zeit zu erklären, die viele Köpfe in eine wunderliche Metaphysik einspann. Uns Heutigen, die wir im scharfen Licht des 20. Jahrhunderts wandeln, liegt das alles meilenfern. Aber Mörike hatte sich damit, wenn auch vorsichtig, beschäftigt, hatte die Seherin von Prevorst, hatte das Magikon gelesen, hatte das Tischrücken probiert. Auch Wolf kannte das Magikon, und er las es, um, wie Friedrich Eckstein berichtet, sich den gewaltigen Inhalt des Gedichtes ganz klar zu machen. Er wollte wissen, wer der Feuerreiter sei, warum er ausreite, warum er verbrenne.

Da antwortete die Magie**): Es gibt Menschen, die ein fernes Feuer erkennen, und zwar an Vorzeichen, wie dem Aufleuchten einer

---

*) Siehe K. Fischer, Seite 52ff. Fischer lässt auch durchblicken, dass sich das „Lebe wohl!" auf die schmerzliche Trennung von Louise Rau beziehe.

**) Vgl.: Magikon, Archiv für Beobachtungen aus dem Gebiet der Geisterkunde usw. als Fortsetzung der Blätter aus Prevorst. Herausgegeben von Dr. Justinus Kerner. V. Bd. 3. Heft, 1852, pag. 301. Es ist dort die Rede von Feuerfühlern und vom Feuerwind.

„Ein gewisser Feuersegen so allezeit hilft" ist abgedruckt am 23. Januar des Schaltjahr IV, Stuttgart 1847. J. Scheible. Es heisst darin u. a.: „... durch diese gewaltigen Wort', die Jesus gesprochen hat, thu' ich Dir Feuer befehlen, drohen und verkündigen, dass Du gleich flugs Dich sollst legen mit Deiner elementarischen Gewalt, die Flamme und Glut..." usw. usw.

Wolke auch bei klarem Himmel, dem Feuerwind, der bei völliger Windstille aufspringt, gewöhnlich aus dem Wipfel eines Baumes. Das sind die Feuerseher, Feuerfühler, Feuerreiter. Ihr Handwerk ist ars illicita, verbotene Kunst. Aber fühlen sie einmal das Feuer, dann treibt sie eine dämonische Macht, dann haben sie keine Ruhe, bis sie nicht hineilen, hinfliegen, hinreiten.*)

Sehet Ihr am Fensterlein
Dort die rote Mütze wieder?
Nicht geheuer muss es sein,
Denn er geht schon auf und nieder.

Aber die Magie verbot es den Feuerreitern, die Glut, die sie fühlen und der sie folgen, zu löschen, und gar Mörikes Feuerreiter treibt Missbrauch mit dem Kruzifix, der er

... so oft den roten Hahn
Meilenweit von fern gerochen,
Mit des heil'gen Kreuzes Span
Freventlich die Glut besprochen.
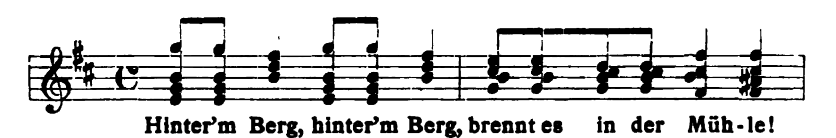
Darum büsst der Feuerreiter nach dem Recht und Gebrauch der Magie den Frevel mit dem Tod, den er zwischen dem Gebälk und Gemäuer der von Flammen verzehrten Mühle findet.

Der Mystizismus dieses „feurigen" Gedichtes wirkte mit unheimlicher Kraft auf den Musiker und Wolf schuf in seinem Feuerreiter eine Ballade von schauerlicher Phantastik. Zu Beginn die Unruhe der in der Tiefe wühlenden Unisoni, dann die anwachsende Harmonie,

---

*) Die Keimzelle dieses Gedichtes ist übrigens ein persönliches Erlebnis Mörikes. Denn der Anblick Hölderlins, der oft mit seiner weissen Mütze auf dem Kopf unruhig in seinem Zimmer hin und her lief, so dass man ihn bald an diesem, bald an jenem Fenster vorbeischweben sah, brachte Mörike auf den ersten Gedanken an den Feuerreiter. Siehe Harry Maync, Mörikebiographie, Stuttgart 1902, Seite 231. Auch in einer Erzählung W. Raabes (Der Marsch nach Hause) findet sich ein Feuerreiter, der hier als städtische Amtsperson, als Feuerbote, gedacht ist. „Wir sind zu Pferde gestiegen ..., ich, weil ich vordem dem Rate zu Lindau auch als Feuerreiter aufgewartet habe." Es dürfte demnach in Mörikes Dichtung eine künstlerische Vereinigung von Mythos und Wirklichkeit zu suchen sein, wie das häufig vorkommt. Vgl. auch das Feuerbesprechen in des Knaben Wunderhorn.

die sich zusammenballenden verminderten Septakkorde; man hört die Feuerglocke läuten und ihr helles C-dur klingt auf die wirren Akkordmassen doppelt so gellend. Darauf, wie in fernen rötlichen Feuerschein getaucht, in H-moll, das Glocken-Motiv. Das Volk läuft und schreit, und die Glocke, zuerst nah, dann fern, gellt ihr eintöniges:
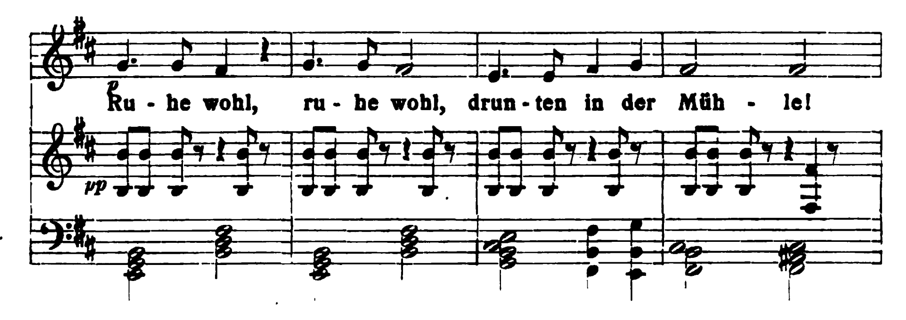


Die Flammen schlagen zum Dach heraus; der Reiter rast dahin, wie die apokalyptische Erscheinung. In den Bässen donnert sein Rhythmus.

Krachendes Fortissimo: die Mühle birst in Trümmer.

Die Flamme verglimmt. Der Erzähler nimmt das Wort im geheimnisvollen „Es war einmal-Ton“ (D-dur):

> Nach der Zeit ein Müller fand
> Ein Gerippe samt der Mützen
> Aufrecht an der Kellerwand
> Auf der beinern' Mähre sitzen ...
> — — — — — — — — — — —
> Husch, da fällt's in Asche ab.

In ganz mystischer Veränderung klingt noch einmal das H-moll-Motiv der Glocke an; sein Rhythmus ist erstarrt, sein Leben dahin. Aus der Feuerglocke ward die Totenglocke.



Das Stück gehört zu dem phantastischesten, was die europäische Musik seit Hektor Berlioz' phantastischer Symphonie mit dem Hin-

richtungsmarsch hervorgebracht hat; in seiner dämonischen Wildheit ein echter Wolf. Und wer diese Bilder komponiert hat, ist ein Dramatiker. Von innen heraus verlangte denn auch Wolfs Feuerreiter nach der Inszenierung durch alle Mächte des Chores und des Orchesters.

Wir sahen wie alle Bilder dieses Bandes zu einem Bilde zusammenflossen.

Blättern wir ihn noch einmal auf, sehen wir zuerst sein Titelblatt an. Da lesen wir: „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, komponiert von Hugo Wolf.“ Wie sinnig, wie schön! Wie ganz anders mutet es an, als wenn wir auf stolzen Titelblättern in Majuskeln den Namen eines musikalischen Modewarenhändlers als die Firma prangen sehen, unter deren Fittichen der Herr Dichter, der Verslieferant, in die Welt getragen werde. Und es freut uns bei Wolf die Inversion, aus der wir schon das Wesen und die Absicht seiner Musik bedeutsam klingen hören: ist doch der Dichter vorangeschoben, als der Held, den man hier suchen, hier wieder finden, hier begreifen lernen soll, und bescheiden steht der Komponist im Hintergrunde. Blättern wir weiter, zur nächsten Seite. Da sehen wir das Bild des Dichters, schauen in seine treuen Augen, erblicken seine „markanten Züge, darüber ausgebreitet der reinste Ausdruck sinnender Kontemplation und Milde liegt“. Das hatte noch kein Musiker vor Wolf getan, keiner den Primat des Dichters so stark betont wie Wolf.

Beethoven hat die Meeresstille „dem unsterblichen Goethe“ gewidmet, und Schumann hat Chamissos Frauenliebe und -leben wie eine köstliche Denkmünze für künftige Geschlechter aufbewahrt, Schubert dem Poeten W. Müller für einige Jahrhunderte das Leben verlängert — wer wüsste von Müller heute noch ohne Schubert? — aber dieses Sichzurückstellen hinter den Dichter war diesen Meistern ebenso fremd, wie das erschöpfende Darstellen, das Erhellen der ganzen dichterischen Persönlichkeit. Wie viele gibt es nicht heute, denen Wolf erst Augen gab für den wundersamen Dichter, die durch Wolf bedeutet wurden, welcher Königschatz von Poesie sich hinter dem Namen Mörike versammle, erst durch Wolfs Lieder zu den Urtexten, zu Gedicht, Roman und Brief, geführt wurden, angeregt, sie zu lesen,



EDUARD MÖRIKE

befähigt, in ihre Empfindungstiefen hinabzufühlen. Er hat uns reineren Umgang mit Mörike gegeben, und dem deutschen Hause selbst eine „wunderbar reiche und innige Welt des Gemütes“ erschlossen. In einem Konzert von so verschiedenen Charakteren, wie sie der Mörikeband enthält, werden nicht alle jeden gleichmässig ansprechen; das mag sein. Aber niemand wird auch nur einen Laut von Unwahrheit hören, niemand einen Hauch von Sentimentalität oder Gefühlszerschmolzenheit verspüren; man sieht die Mannesfaust. Alles ist echt und deutsch, gesund in der Empfindung, keusch und ursprünglich im Ausdruck. Offenbar ist es auch die allgemeiner verständliche Diktion, die die Mörikelieder zu Wolfs populärsten gemacht hat, davon namentlich die „melodiösen“, die die Sänger ausklauben wie die Rosinen aus dem Kuchen. Ja in Schwaben wird man's nie vergessen, dass er den Zauberer Mörike vertont hat.

Ein Doppelverdienst wie dieses berechtigte Wolf auch, sich insgeheim bei E. Kauffmann zu beklagen, dass Rudolf Krauss in seinem Buche „Mörike als Gelegenheitsdichter“ unter den Komponisten, die an Mörikes Sphäre sogen, nicht auch seinen, Wolfs, Namen genannt habe, obwohl man schon das Jahr 1894 schrieb. K. Fischer hat es mittlerweile in seiner Mörikebiographie von 1901 wieder gut gemacht: er nennt Hugo Wolf, „dessen Name unvergänglich mit dem Mörikes verknüpft wäre, hätte er auch nur den Gesang Weylas ... geschaffen“. Aber ein Teufelchen hatte auch da seine Hand im Spiele, denn bei aller Anerkennung — dass Fischer konsequent Hugo Wolff schrieb, dazu hätte Hugo Wolf wahrscheinlich ein schief Gesicht gemacht. Hingegen hätte ihn gefreut, dass Harry Maync in seinem Mörikebuche ausführlich seiner gedenkt, und ihn den geistigen Durchdringer dieser Lyrik, denjenigen Komponisten nennt, der zu Mörike gehört, wie Schubert zu Goethe und Schumann zu Heine.*)

Im Eichendorff-Bande ist gleichfalls der Ur-Autor vorangestellt: „Gedichte von Eichendorff für eine Singstimme und Klavier

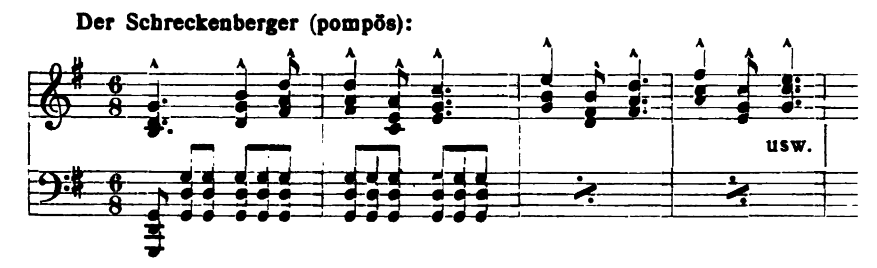
*) L. cit. Seite 263. Schubert wäre besser zu W. Müller gestellt worden.

komponiert von Hugo Wolf". Und obwohl dieser Zyklus kaum halb so viel Lieder zählt, wie der Mörikesche, gibt er doch ein gutes Bild des Poeten, wobei besonders eine Seite sichtbar wird, die bis nun im Schatten lag. Wer heute von Eichendorff-Komponisten spricht, denkt an Wolf und denkt an Schumann, der fast 50 Jahre früher einen geschlossenen Liederkreis gegeben hat. Aber die beiden Eichendorffe unterscheiden sich — das Wort im ursprünglichen Bildsinne genommen — wie Tag und Nacht. Von Schumann haben wir den Mondschein-Eichendorff empfangen; von Wolf den Eichendorff des Sonnenlichts. Dort die Poesie der „stillen Gründe", das weichgestimmte Notturno, die wipfelrauschende Natur-Romantik; hier die kraftvolle Realistik, dramatische Figürlichkeit, das scharfumrissene Charakterstück.

Mehr als sonst gewahrt man hier die Mannesfaust des Künstlers. Ein buntes, sattes Kolorit, derbglänzende Farben bilden den Charakterton der Bilder. Kecke braunbärtige Kerle, die mit der Picke hantieren, Gesellen mit befiedertem Barett, die die Marketenderin um die Brust fassen und einen festen Trunk Klebebier nicht verschmähen, auf schnaubenden Rossen davonsprengen, dass die Funken stieben, dann die Zigeunerin mit ihrem Liede, diesem „wildexotischen Stücke, einer seltsamen Mischung von Übermut und Melancholie", wie Wolf an Kauffmann schreibt — das sind die Gestalten, die zumeist den Band bevölkern. Man könnte an die Bilder des jüngeren Franz Hals denken, und in einer Zeit, die den Realismus der Meistersinger erlebt hat, ist ein Eichendorff nichts Wunderliches, dessen in Lebensfernen gleichsam verschwimmende Gestalten nun in Lebensnähen getreten sind, von gesundem Blut durchkreist, von kräftigen Instinkten belebt und robuster Sinnlichkeit erfüllt.
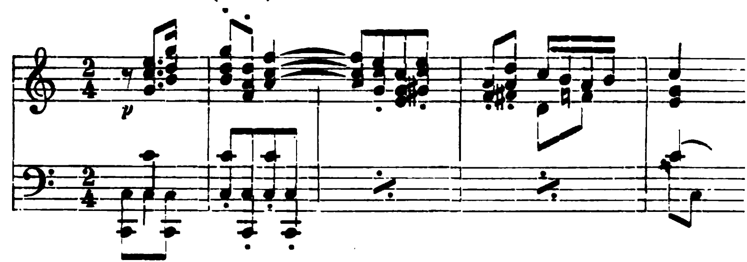
Wir stellen uns die beiden Hauptmatadore vors Auge: den Schreckenberger und den Glücksritter, die mit demselben Abgangsmotiv — es ist bloss rhythmisch umgeformt — davonziehen. Der eine steigt pompös hinan zum Tempel der Unsterblichkeit, unbekümmert um die Launen der Dame Fortuna; der andere, der Pfiffigere, geht mit dieser Dame wie ein Kavalier Arm in Arm aus dem Haus und „alles zieht den Hut":

Der Schreckenberger (pompös):





Der Glücksritter (keck):



Hier ist weniger aufs feine psychologische Detail als auf die Kräftigkeit der Linie gesehen, denn diese Leute haben die weniger komplizierten Seelen und vertragen die al fresco-Behandlung.

Auch der Humor ist ein Zeichen der Lebensstärke. So bricht denn überall eine gesunde Heiterkeit hervor. Der Soldat (I) ist einer, der mit der Gleichgültigkeit des Roués über Mädchen und Hochzeit spottet, und der verzweifelte Liebhaber hat ebenfalls den ganzen Plunder satt und möchte am liebsten im Himmel seine Ruhe und Zufriedenheit finden. Wie anders hatte das Lied eines Verliebten bei Mörike geklungen! Aber hier ist aller Enthusiasmus der Liebe und alle Romantik verflogen; kein schwärmerischer Laut, kein qualvoller Seufzer. Da passiert einem der Unfall, dass ihn unversehens der Schalk Cupido anschiesst und auslacht. Und wie er, so singen die anderen von ihren Herzenssorgen mit gekräuselter Lippe und lachen der Liebe: der grosse Humorist Wolf macht sie zu Überwindern. Zum Beschluss tritt noch ein origineller Kauz auf, der in diesem Bilde mittelalterlichen Lebens nicht fehlen darf: der Scholar. Ein echter Stubenhocker trippelt er einher, wie Famulus Wagner. Sein Leben ist mit Sorgfalt eingeteilt: am Tag studiert er sich müde und singt am Abend vor der Allerschönsten Tür.

Aber auch das vaterländische Element in Eichendorffs Lyrik, seine kernhafte Morgenpoesie bricht einmal durch: in dem Es-dur-Gesang Heimweh, dessen Schluss — Grüss' dich Deutschland aus Herzensgrund — in hymnenhafter Breite ausklingt und in seinem Popular-Charakter ein Seitenstück bildet zur Reinickschen Hymne Dem Vaterland, wo die Fanfaren der Heimatliebe schmettern.

Dagegen spiegelt sich das mystisch-fromme Naturell des Joseph Freiherrn von Eichendorff nicht in dem Bande selbst, sondern vielmehr in dem Heft der sechs geistlichen Chöre, die, wie wir wissen, schon in frühester Zeit, 1881, entstanden waren und einen kleinen Ergänzungsband zu den Liedern bilden. Die katholisierende Tendenz Eichendorffs war eine Farbe, die nicht mehr aufgetragen zu werden brauchte.

Der ganze Eichendorff-Zyklus sollte nach der Absicht Wolfs eine Art Ergänzung des Schumannschen Liederkreises sein, und ist es auch. Gerade hier offenbart sich wieder seine unmittelbar von dichterischen Eindrücken bewegte musikalische Gestaltungskraft: er hat den Dichter neu geschaut. Hatte Schumann als Sohn seiner Zeit und in seiner Technik die Romantik gegeben, so vollendete Wolf als Sohn der seinen und in seiner Art die künstlerische Aufgabe, indem er dem Dichter die noch fehlenden realistischen Züge gab. Für unser Auge lebt Wolf da gleichsam mit seinen Vorgeistern zusammen.

Nicht als ob den Liedern der romantische Harfenton gänzlich fehle. Man denke nur an das Ständchen. Der alt und grau gewordene Wanderer hört den Studenten in der Mondnacht vor der Türe des Mädchens singen, wie er selbst einst sang, „und die Brunnen rauschen wieder durch die stille Einsamkeit“, wie sie damals rauschten — echter Mondschein-Eichendorff. Oder man denke an den Nachtzauber, an die Verschwiegene Liebe, die die Weichheit des Schumannschen Herzens besitzt, trotz der reichen Modulation, die Wolfsche Empfindung ist. Damit ist der ganze Eichendorff erst vollendet. Aber der Grundton des Akkordes ist die Realistik, und hörten wir ihn nicht selber, so erführen wir davon aus einem Briefe an Engelbert Humperdinck, dem Wolf auseinander gesetzt hatte, wie „übereinstimmend mit der mehr realistischen Kunstrichtung das romantische Element in den Eichendorffliedern fast ganz zurücktritt, hingegen der Komponist mit Vor-
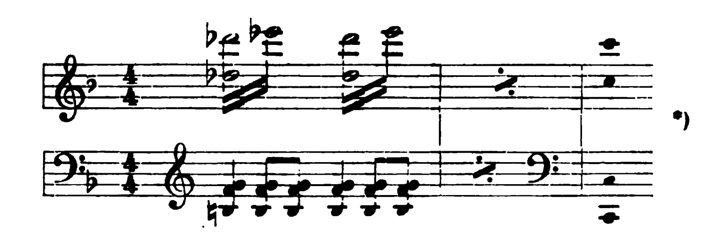
liebe der keck humoristischen, derb-sinnlichen Seite des Dichters, als welche so ziemlich unbekannt, sich zuwendet und ihr einige gelungene Züge ablauscht. Beispiel: Schreckenberger, Glücksritter, Unfall, Scholar, Soldat I, Seemanns Abschied.“ (12. März 1891.)

Im Eichendorff-Bande kreuzen sich Wagnersche und Schumannsche Einflüsse, worauf man öfter hingewiesen hat. In der Tat: Seemanns Abschied wäre ein neues Matrosenlied und fiele nicht aus dem Stile des Holländers, wenn es einer auf Dalands Segler sänge. Und im Glücksritter ist eine Kontrapunktik im Zweivierteltakt angewendet, ähnlich wie sie David in seinem Johannes-Sprüchel gebraucht; es wäre, wie Reinicks Gesellenlied, ein Stück aus dem vierten Akt der Meistersinger. Aber an dem, was man so eigentlich Reminiszenzen nennt, ist die Ausbeute recht mager. Man sieht vielmehr aus diesen Gesängen nur die Wege, die Wolf gekommen ist, fühlt die Meister durch, an denen er sich schulte, und deren Subjektivität er mit den Grundelementen seines Naturells so verschmolz, dass das Produkt sein Eigentum ist. Schliesslich kommt es gar nicht darauf an, wie viel einer selbst mitbringt, und wie viel er von anderen holte, wenn er nur stark genug ist, es sich anzupassen und es eigen auszubilden.

Von Schumannscher Romantik war Wolf ursprünglich ausgegangen, was sich auch in der Wahl der Texte zeigte. In seinen frühesten Zeiten hatte er schon Heinrich Rauchberg eine Menge solcher Schumanniana insgeheim vorgesungen; aber er hielt wohl selbst auf alle nicht viel. Davon erzählt Heinrich Rauchberg auch eine drollige Episode. Die Sektion Austria des deutschen und österreichischen Alpenvereines veranstaltete einen Gesellschaftsabend; es sollte sich u. a. Frl. Mizzi Werner, nachmals Frau von Domazewsky mit einigen jener Lieder in Schumanns Manier hören lassen und Wolf sollte begleiten. Der Komponist verlangte aber, dass die Lieder vom Obmann der Sektion als Schumannsche angekündigt würden, denn er freute sich schon königlich darauf, das Publikum aufsitzen zu sehen. Der Obmann tat ihm zwar den Willen, sagte jedoch mit einem unsicheren Seitenblick auf den bereits am Klavier sitzenden Komponisten: „Von Schumann .... glaub' ich“. Wolf das hören und schon wütend aufspringen war eines. Er verschwand aus dem Saale und konnte nicht mehr gefunden werden, so dass, da sich sonst niemand

an die Begleitung wagte, ein anderes Progromm improvisiert werden musste.

Als Schumann-Epigone zu gelten hat er wohl keine Lust. Wenn er später, als reife Persönlichkeit die Eichendorffgedichte herausgab, dann waren die Anfänge auch schon weit hinter ihm, hatte er selbst so viel Eigenes zu offenbaren, dass er es nicht notwendig hatte, die Spuren seiner ersten Schritte zu verwischen. Mit besonderem Stolze erzählte Wolf dem Prof. Schmid in Tübingen im April 1891, wie er einmal Seemanns Abschied zu Bruckner gebracht, und dieser von der Harmonie der ersten Takte ganz verblüfft ausgerufen habe: „Teufel! woher haben Sie den Akkord?"



Eine bemerkenswerte Bestätigung seiner Originalität, weil sie spontan aus dem Munde eines der grössten harmonischen Erfinder kam.

Auch die Goethelieder haben ihren gemeinsamen Grundton; er schwillt uns entgegen, wenn wir der künstlerischen Absicht Wolfs folgen, und in dieser Richtung lauschen. Die Absicht, oder besser der künstlerische Trieb Wolfs war darauf gerichtet, Goethe darzustellen, wie er ihn im Lichte des verglühenden Jahrhunderts sah, Goethes Lyrik aus dem Geiste der modernen Tonkunst wiederzugebären. Da

*) An sich bietet der Akkord nicht viel Aussergewöhnliches: ein alterierter Quintsextakkord. Als Potenz betrachtet ist er die Doppeldominante von F-dur, die sich ganz normal in die einfache Dominante C auflöst. Ein grosses Spannungsmoment ist der Einleitung damit allerdings verliehen. Jedoch ist es die akkordfremde Trillernote es, die der Harmonie ein wild-fremdartiges Gepräge gibt.

bei Wolf das musikalische Material immer in zweiter Linie steht, ist sein Zyklus zunächst eine rein geistige Tat: das Unternehmen eines literarischen Neu-Empfinders; sodann erst eine musikalische Tat: die Darstellung mit gesteigerten Kunstmitteln. Die Neuschau bedingte die Neu-Komposition. Ob er nun Mörike in seiner Ganzheit neu entdeckt, an Eichendorff eine neue Seite beobachtet, oder dem grössten lyrischen Genius der Deutschen naht, es ist immer dieselbe treibende Kraft: Poesie zu gesteigerter Form und Gestalt zu bringen. Er wäre nicht Wolf gewesen, wenn er an Goethe vorübergegangen wäre, vorübergegangen, weil dessen Dichtungen schon von Vorgeistern in Musik gelöst worden waren, so zwar, dass Anakreons Grab eines der wenigen Lieder blieb, für welches vor Wolf niemand Töne gefunden hatte. Trat er mit den grössten Meistern in ideale Konkurrenz und projizierte er den Geist Goethes noch einmal aus seiner Künstlerpsyche, so berührte er doch diese Lyrik nicht, wo sie ihm schon in unantastbarer Vollendung dargestellt zu sein schien; und hierfür ist sein Verhalten zu Schuberts Goethe-Kompositionen überaus bezeichnend. So vieles er auch ablehnte, — den Schwager Kronos und Geheimes schätzte er so stark, dass er erklärte: „Die Stücke brauchen nicht mehr komponiert zu werden.“*)

Und gerade Goethe gehört zu den Dichtern, die am häufigsten komponiert wurden. War er auch selbst nichts weniger als „musikalisch“, so hat er doch die deutsche Tonkunst am kräftigsten befruchtet. In den Goethe-Kompositionen spiegelt sich die Entwicklung des deutschen Kunstliedes von etwa 1780 an, alle Techniken, alle Kulturen, fast alle Persönlichkeiten ziehen vorüber, von B. T. Breitkopf und Reichardt angefangen, die aus Goethes Manuskripten komponierten, bis herauf zu Richard Strauss. Wie Goethes Leben in seinem echt menschlichen Gehalt jeden anmutet, als wär's ein Stück von ihm, so setzte der reiche Gefühlsgehalt seiner Dichtung das Gefühl fast jeden bedeutenden Musikers in Bewegung. Fehlt auch Haydn, so ist doch Mozart mit dem einzigen Veilchen vertreten, das nur ein lichter genius geschaffen haben kann; Beethovens Urkraft, sein Pathos und sein Humor strahlt aus den Goethe-Liedern zurück. Die Romantiker

*) Paul Müller, Die Musik, Aprilheft 1903.

stehen im selben Kreise; C. M. v. Weber fehlt zwar, aber Schumann und Mendelssohn, Leute von feiner Geistigkeit sind Goethe-Musiker. Schubert, der Apollo Wiens, verbindet Weimar mit der musikalischen Kultur der Kaiserstadt, er hat einen ganzen Berg Goethescher Gedichte komponiert, 80 an der Zahl, hierin von keinem erreicht.
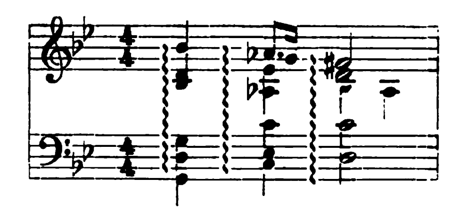
Von den Neueren und Modernen gehören Rob. Franz mit sieben, Joh. Brahms mit vierzehn, Franz Liszt mit neun Gesängen zu den Goethe-Komponisten. Da ist aber noch Karl Löwe. Er starb 1869. Seine Goethemusik füllt zwei Bände. Nicht weniger als 50 Gesänge, Philosophisches und Heiteres, Miniaturen und Grossformate, ein Duetten-Trifolium und Grossballaden hat er zurückgelassen.

Zwanzig Jahre später kommt Hugo Wolf und gibt einen Band, 51 Gesänge. Was gab er damit? Poesien aus allen Lebensaltern Goethes, Gedichte aus der brausenden Jugendzeit, wie den Prometheus, aus der Zeit der Lebenshöhe, wie die Wilhelm-Meistergesänge, aus der Zeit der Altersblüte, wie den westöstlichen Diwan. Stimmungslyrik und erzählende Lyrik, Naturpoesie und Begriffspoesie, Goethesche Tragik und Goethesche Heiterkeit, Volkstümlichkeit und antike Szenen. Dabei hat er den Zyklus klar und schön geordnet, und ihn in Unterzyklen geteilt; das Tiefste bildet den Schluss.

An der Schwelle des Bandes stehen der Harfner und Mignon, die visionärsten Gestalten Goethes. Den 3 Gesängen: Wer sich der Einsamkeit ergibt, An die Türen will ich schleichen, und Wer nie sein Brot mit Tränen ass — korrespondieren drei Lieder: Heiss' mich nicht reden, Nur wer die Sehnsucht kennt, und So lasst mich scheinen, bis ich werde. Plastisch treten beide Charaktere hervor. Aber noch mehr. Wolf „war sich bewusst, das pathologische Element, das in den Gestalten des Harfners und der Mignon lebt, zum ersten Male zur musikalischen Erscheinung gebracht zu haben". Dies Motiv fehlte bei Schubert. Wolfs Harfenspieler ist nicht bloss der erbarmenswerte, weisshaarige Alte, sondern eine Tragödienfigur. Es ist die unglückselige Liebe des Harfners zu seiner Schwester Sperata, einer Liebe, der das Kind Mignon entspross, die ihren Schatten auf die Gesänge wirft. Diese tragische Schuld fühlt man bei Wolf; aus ihrer Vorstellung ergab sich ihm das Lied. Das schwerlastende Schicksalsmotiv:



EICHENDORFF



mit dem nagenden Vorhalt empfängt Wilhelm Meister, als er, an der Kammertür des elenden Wirtshauses lauschend, den Harfner singen hört: Wer sich der Einsamkeit ergibt. Eigentlich sollte dieses Lied das zweite im Bande, und Wer nie sein Brot mit Tränen ass das erste sein, denn der Harfner antwortet erst auf Wilhelms Frage bedeutsam mit dem Einsamkeitsgesang. Mit künstlerischer Sichtigkeit hebt Wolf die Stelle

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht

melodisch und rhythmisch hervor, weil sie einen dichterischen Kontrast bildet. Denn zurückblickend sieht der Harfner seine Liebe als den „leuchtenden Punkt" in seinem Leben, als das Zentrum seines Schicksals.

Jetzt aber färbt ihm
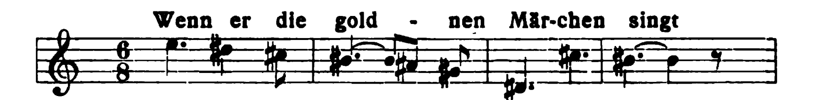
der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der Welt zusammen.

Zwischen dem Harfner und Mignon treffen wir den anonymen Histrionen, der sein freches Spottlied auf den Baron singt: ein musikalisches Pamphlet. Dann singt Philine ihr graziöses Lied, die als die anmutige Hetäre mit dem schwarzen Schönheitspfläasterchen auf der weissen Wange gezeichnet ist.

Nach den Wilhelm Meistergestalten treten Goethesche Balladengestalten auf; nach dem tragischen Zyklus ein Zyklus der Komik. Die Verbindung stellt die Ballade Mignons her, Kennst du das Land?, ein Stück, das seiner Bedeutung halber noch besonders besprochen werden soll, dann die Ballade der Sänger (Was hör' ich draussen vor dem Tor). Der Sänger dürfte trotz schönen Einzelheiten — es sei an Stellen, wie den G-dur-Satz Gegrüsset seid mir, oder den grossen Schlussaufbau — das schwächste Stück aus dem Goethebande sein.
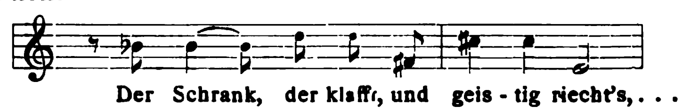
Schon das Notenbild des Hauptthemas (E-dur) sieht wenig wolfisch aus, und die Melodik macht den Eindruck, als hätte ihm das Gedicht nicht die volle Kraft ausgelöst.

Der Rattenfänger*) darauf ist ein Wurf der vollen funkelnden Genialität. Schon die ersten Takte Wolfs fassen die mephistophelische Heiterkeit des Ganzen zusammen. Gleich tritt der wohlbekannte Sänger auf unter schrillen Pfiffen, die Ratten und Wiesel laufen schwänzelnd hinterdrein. Aber er ist auch Kinderfänger:



Und mit dieser lockend-süssen Melodie — sie ist von Schubertscher Weichheit — hat er's auch manchem Mädchen angetan. Dazu der faszinierende Rhythmus des Gesanges. Es reisst fort. Im Nachspiel läuft schon alles mit: Ratte, Wiesel, Kind und Mädchen, und voran der Sänger, bis sich der Zug ppp in der Ferne verliert.

Gutmann und Gutweib ist ein niederländisches Genrebild, das, erfüllt von derbem Humor und feinem Episodenwitz, das beschränkte Eheglück eines Pärchens vorführt, so ungefähr, wie's dem Dichter selber vorschwebte. Die grobe Pathetik des St. Martins-Themas, die Scherzando-Bässe des Wanderer-Themas, die huschenden Zweiunddreissigstel, die der zu schliessenden Türe gelten, das alles gibt ein köstliches Ensemble. Der Realismus geht so weit, dass im Zuhörer die Vorstellung des nach Schnaps schnüffelnden Wanderers erregt wird, von wo es bis zum Schnapsgeruch, der sich ausbreitet, nicht mehr weit ist. Das macht vor allem die der Natur abgehorchte Deklamation:



dann die Harmonie.**)
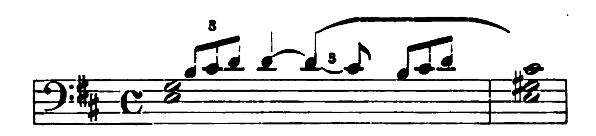
*) Überbleibsel eines von Goethe entworfenen Kinderballetts.

**) Nämlich die übermässigen Dreiklänge des Klaviers, Akkorde, die gleichsam basislos schweben und auseinanderschwingen wollen.
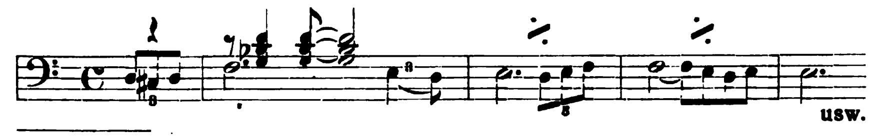
Carl Löwe, der dieselbe Ballade vertont hat, illustriert die Szene gewiss auch humorvoll: die beiden Wanderer stiefeln hintereinander her über einen Kontrapunkt a due voci; aber die Feinheit der Striche und Schattierungen ist nicht erreicht. Es ist ein ins Altfränkische spielender behaglicher Humor, etwa der Witz von 1834. Wolf konnte mit den feineren moderneren Kunstmitteln feineres auswirken. Auch hat Löwe nicht den Schluss mit dem hämischen Kichern Gutweibs, das Wolf im Nachspiel noch vernehmen lässt. Wohl aber hat Löwe die epische Ruhe, die grössere Linie, das weitere Gefüge der Ballade; hier ist er ganz unübertroffen. Aber man vergesse nicht, dass es sich hier um *komische* Balladen handelt, dass also feinere Schraffierungen und schärfere Striche wie bei Wolf immerhin ihr Gutes haben.*)

Mit stolzen Rhythmen setzt *Ritter Kurts Brautfahrt* ein. In bester Bräutigamslaune trabt der Edle dahin, Liebchens Schlosse zu, zur Trauung. Aber die Behaglichkeit wird durch drei Abenteuer gestört, denn in lebendiger Drastik nahen erst die „Widersacher“, dann die „Weiber“, dann die „Schulden“. Die letzten sind personifiziert durch Juden, die da kommen, „mit dem Schein vertagter Schuld“. Bei Wolf sind zwei Juden-Typen vorhanden: melancholisch-demütige, und aufgeregt mit den Händen fuchtelnde. Jede Gruppe der Manichäer hat Wolf durch ein Thema *anderer* Komponisten charakterisiert. Das im Basse liegende ist einem Triolen-Motiv aus der Einleitung von Goldmarks Königin von Saba nachgebildet.





Goldmark:



*) Was Wolf von Löwe gelernt hat, ersieht man aus der Mörikeschen Nixe Binsefuss.

Das Gegenthema im Diskant ist A. von Goldschmidt entlehnt.*)

Das Nachspiel dieser breit und formfest gefügten Ballade fasst den ersten fröhlichen Ausritt und das letzte Hindernis: die Juden noch einmal witzig zusammen. Ein prächtiges Gesangsstück für einen Balladentenor.

Der Goetheband wäre nicht vollständig, wenn ihm die Goethesche Heiterkeit fehlte: denn „die heiteren Augen" gehören zum Bilde Goethes. Die musikalische Gestalt dieses Humors ist in ihrer Art so neu, dass wir einen Augenblick bei ihr verweilen und sie uns an einigen Typen klar machen wollen. Vor allem sei bemerkt, dass Wolfs Humor nicht in musikalischen Äusserlichkeiten aufgeht, sondern aus dem Innern des Gedichtes entsteht. Im Neuen Amadis**) hält Goethe ein biographisches Selbstgespräch, beklagt die Engungen seiner Knabenjahre, erzählt die Flucht zur Dame Phantasie, alles unter der Maske einer altromanischen Ritterfigur, des Amadis. Hier knüpft Wolf an. Er gestaltet einen leicht klirrenden Rhythmus, die allegorische Form verdichtet er in ein chevalereskes Motiv, das dem ganzen Liede zugrunde gelegt, ihm den eleganten, romanisierenden Ton verleiht. — Im ersten Cophtischen Liede***) lässt der Graf Lehren von cagliostroschem Geist vernehmen, denen er den Refrain gibt:

Thöricht auf Bess'rung der Thoren zu harren
Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

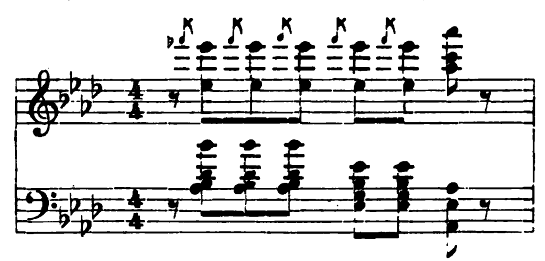
Bis dahin wird ein gleichmässig, gemessener Rhythmus — ein Viertel, zwei Achtel — festgehalten. Dass der Graf darnach eine

*) Prof. Sternfeld in der Deutschen Revue, Juliheft 1903.
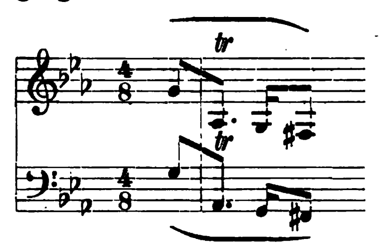
**) Von Zelter wegen des fünften reimlosen Verses „zum Exerzitium" komponiert (1802). Die vier Bücher des Amadis von Gallien (de Gaula) sind der erste Ritterroman, der in Spanien gedruckt wurde (1470). Dieser ist der Urroman, von dem alle anderen abstammen. Vgl. Cervantes' Don Quixote I. Bd. 6. Kapitel „Von der ergötzlichen und grossen Ausmusterung".

***) Aus dem Goetheschen Grosskophta, ursprünglich als Bassarie gedacht. Reichardt hat das Lied komponiert. Die erste Strophe ist um einen Vers länger und in der ersten Hälfte anders gebaut als die folgenden. Viehoff (Kommentar zu Goethes Gedichten) bezeichnet dies als „Übelstand für die Komposition des Liedes". Man sehe, wie spielend Wolf diesen Übelstand überwand.

helle Lache anschlägt, das steht freilich nicht in dem Gedicht. Aber eben das Unhörbare hörte Wolf und bildete daraus ein Klangmotiv, das die Zeilen des Refrains als Nachrefrain beschliesst, und der neue Rhythmus gibt einen spitzen, komischen Kontrast: auf die geheimnisvollen Weisheiten, die abenteuerliche Tollheit, das Schellenklingeln.



Oder er holt den Humor unmittelbar aus der Körperlichkeit der vorgestellten Figur, woraus dann eine realistische Komik sich ergibt wie im *Schäfer*:*) mit zwei Strichen ist der dicke Siebenschläfer verlebendigt, der träge gähnend das Maul aufreisst:



Ebenso drastisch ist *Genialisch Treiben*, das „die Pendelschwingungen der rastlosen Tätigkeit Goethes“ durch das Perpetuum mobile der hinrollenden sechs Achtel vergegenständlicht. Derberer, volkstümlicher Humor ist im *Epiphanias* mit den putzigen heiligen drei Königen, ein Gedicht, das schon zu Goethes Zeiten von Corona Schröter und zwei Sängern dramatisch dargestellt wurde.

Gerade die Sprachmusik Goethes, die so viele Musiker angezogen hat, ist aber auch die Schwierigkeit, die so selten überwunden wird, denn diese Musik beruht auf dem harmonischen Ineinanderklang der Gedanken, ist also innerer, geistiger Art. Die Komponisten „müssen

*) Ursprünglich für Jery und Bätely bestimmt.

die gleiche Harmonie in ihr Schaffen hineinlegen, oder sie unterliegen".*) Gerade hierin bewährte Wolf seine höchste Kraft: er hat die gedachte poetische Harmonik zur musikalisch-sinnlichen Erscheinung gebracht wie kaum ein Zweiter. Ein Musterbeispiel ist das Lied Frühling übers Jahr. „Das Beet — schon lockert sich's in der Höh" — Alles duftet und blüht, der Frühling wirkt und lebt.

Doch was im Garten am reichsten blüht,
Das ist des Liebchens liebliches Gemüt.

Und bringt auch der Sommer Rosen und Lilien, mit der Schönheit dieses Mädchens ringt er vergebens. Aus der Vorstellung der ersten Verszeile bildete der Musiker ein duftiges, klingendes Motiv, dessen Linien in die Höhe laufen, dessen Rhythmus gleichmässig sich wiegt: das Flimmern der Maienluft am sonnigen Vormittage. Das Motiv bestimmt das ganze Gedicht. Mit einem Male senkt es sich aus den hohen Klavierlagen um eine Oktave hinab. Das Herz des Instrumentes öffnet sich: das holde Menschenkind mit dem warmen jungen Herzen steht da. Welcher Kontrast in der Einheit! Durch diese harmonische Auflösung in Musik gewinnt das Goethesche Gedicht eine Gefühlsmacht, die wir vorher kaum geahnt hatten; es ist als ob Sonnen zwischen den Worten sich entzündet hätten.**)

Ebenso in Anakreons Grab. Ein paar Terzen sinken langsam nieder wie Rosenblätter auf den Hügel. Die absinkenden melodischen Linien, die Unbewegtheit der Bässe verbreiten eine klassische Ruhe, eine heidnische Religiosität, eine Panstimmung, wie sie unausgesprochen im Gefühlskreise der Worte eingeschlossen war.

Nun betreten wir Goethes orientalische Provinz. Es folgen die Gesänge aus dem west-östlichen Diwan, deren „Liebesmittelpunkt" die liebe anmutige Österreicherin Marianne von Willemer ist. Wolf hat das Liebesduett zweier grosser adeliger Menschen gebildet. Aus jedem Liede Marianne-Suleikas spricht die bewegte und hochgestimmte Frauen-Natur, aus den Gesängen Goethe-Hatems der überbrodelnde und doch starke männliche Geist. Schon die Rhythmen

*) Alb. Bielschowsky, Goethe-Biographie II. S. 408.

**) Man vergleiche damit Löwes Komposition des Liedes op. 79. No. 5. F-dur aus dem Jahre 1836. Es ist ganz schlicht und volkstümlich gehalten, entbehrt der Farbenreize und steigert das Gedicht in keinem Belange.

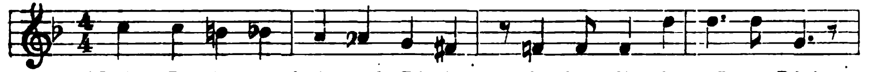
zeigen es an. Man vergleiche Suleikas Bitte, ihr den Traum zu deuten, mit Hatems Antwort: Dies zu deuten bin erbötig. Welch frauenhafte Zartheit im ersten, welch energisch verdichtete Kraft im zweiten Gesange! Zwei typische Stücke stehen am Anfang. Hatem hat mit innigem Gefühl gestanden:

Nicht Gelegenheit macht Diebe,
Sie ist selbst der grösste Dieb —
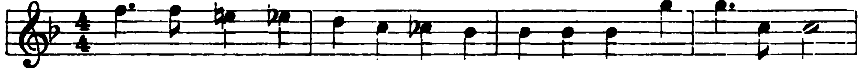
Und in leidenschaftlicher Hingebung antwortet Suleika:

Hochbeglückt in deiner Liebe
Schelt' ich nicht Gelegenheit.

Dieses herrliche Gedicht Mariannens hat Goethe unter seine eigenen aufgenommen, denn sie war von seinem Wesen so erfüllt, dass sie seine Sprache redete. Dieses Ein Herz und ein Geist-sein ist in dem Wolfschen Liederpaar symbolisiert: beide Gesänge blühen aus einer Motivwurzel hervor. Hatem naht und singt:



Sein Gesang verklingt; aber er hat Suleikas Herz zum Schwingen gebracht. In der Einleitung zu ihrem Gegengesang steigert das Klavier das Motiv und spannt es an bis zum Fortissimo des Vorhaltsakkordes. Mit neuer Schwungkraft beginnt Suleika:



Das Gefühlsfeuer lodert auf. Die Leidenschaftlichkeit dieses Herzens nimmt den höchsten Flug. In dem Nachspiel, einem wahrhaften Symphonie-Finale, entlädt sich die Überfülle des Glückes: um wie viel inniger liebt Marianne, als sie es je gestehen darf. Und doch in all diesem Jubel — man sieht, wie Wolf jubeln kann — ist eine Würde des Affektes, die ihn sehr unterscheidet von dem bacchantischen Ersten Liebeslied des selbstvergessenen Mädchens. Es ist die Liebe der grossen deutschen Frau, der nichts Unheiliges nahen kann.

In den Schenkenbuchgesängen klingt die andere Seite der orientalischen Lyrik Goethes: der feine Wein-Humor.

> So lang man nüchtern ist,
> Gefällt das Schlechte,
> Wie man getrunken hat,
> Weiss man das Rechte.

Da hat der Gute den Turban schon schief auf dem Kopf; auf dem Boden des Glases hat er Weisheiten entdeckt. Er singt im stolzen Ton vom „Rechten", und mit abfälliger Miene vom „Schlechten". Im leichtfüssigen Rhythmus denkt er, und trollt sich aus der Schenke. Mit feinem Lächeln begleitet ihn die Musik.

Und welch köstlicher Rummel tobt in der Schenke, wenn in tollen sechs Achteln alles durcheinander wirbelt:

> Der Wirt und Mädchen, Fackeln, Leute!

Welche Laune, welche Eile, welche närrische Trunkenheit! Bei alledem ist die Orientalität, wie bei Goethe, nur Maske. Kein persischer, der Rheinwein ist's, der leben soll. Nur ganz gelegentlich blitzt buntes morgenländisches Kolorit auf; die Grundgesinnung ist deutsch. Und doch wieder keine Tisch- und Gaststubenlyrik. Es ist ein feines, vornehmes Bukett, das da duftet; wir sind im erlesensten Zirkel.

Die tiefsten Goetheschen Stücke sind an das Ende des Bandes gestellt und hier deutet die Musik Begriffspoesie aus. Mit dem Finale: Prometheus, Ganymed und Grenzen der Menschheit erhebt sich Wolf auf die Zinnen seiner Goethe-Darstellung. Die Gedichte stehen zu einander in gesteigerten Beziehungen. P r o m e t h e u s ist die Hymne der Irreligiosität, der Protest gegen die Gottwesenheit. Im Ganymed personifiziert der Dichter das Naturschöne; im herrlichen Frühlingsmorgen sucht er ein allliebendes Wesen, dem er nahe. In den G r e n z e n d e r M e n s c h h e i t beugt er sich vor der Allmacht des Gottwesens, dessen segnende Blitze er verehrt, und dessen Allewigkeit er erschauernd empfindet. Aus inneren Gründen sind die Gedichte also zum Abschlusse des Ganzen gewählt. Hier spannt Goethes Genius die Flügel am weitesten.

In den Grenzen der Menschheit — um nur eines zu erwähnen — ist ein Ausdruck majestätischer Grösse, den Wolf sonst kaum erreicht



GOETHE

hat. Dennoch, welche Kunst der charakteristischen Details! Auf schwanken, labilen Akkorden*) ruhen die Verse:

> Nirgends haften dann die unsicheren Sohlen.

Wie zu Erz gehämmert sind die Rhythmen der Worte:

> Steht er mit festen markigen Knochen
> Auf der wohlgegründeten dauernden Erde.

Und das Nachspiel ... Gewiss löst es in jedem die Empfindung aus, die „der dunkelgestirnte Nachthimmel" in uns erregt. Es ist ein Aufblick in die Ewigkeit und Grenzenlosigkeit des Raumes. Dies macht der geheimnisvolle Orgelpunkt im Basse, das fortklingende D, zu dem sich über den ganzen Raum des Klavieres langsam pp-Akkorde hinabsenken. Hiermit hat Wolf dem Gedichte den Abschluss gegeben, der bei Goethe fehlt. Der Musiker konnte aussprechen, was dem Dichter unaussprechlich war.

Wir haben den Goethe-Band durchflogen und sein Vielfaches an objektiven Stimmungen gesehen. Aber dieses Vielfache klingt dennoch wieder zu einem Tone zusammen. War für Mörike, den Poeten der sieben Seligkeiten des Kleinlebens, dem zwar nicht Provinzialismus, aber doch Begrenztheit anhaftet, die Verborgenheit oder der Abschied typisch, so sind es für Goethe, den Allumfasser, den Führer von Jahrhunderten, Kolossalstücke, wie die drei letzten des Bandes. In diesem Zyklus klingt nicht die Traulichkeit und Heimlichkeit wie im Mörikeschen, ihn erfüllt nicht das Sinnierende, Herzlich-Deutsche, hier ist ein gehaltener Ton vernehmlich. Hier steht Wolf gleichsam auf höherem Postament. Seiner Goethe-Lyrik fehlt gerade, was Goethes Lyrik überhaupt fehlt, und nichts ist für Wolfs Wahrhaftigkeit bezeichnender. Denn „Goethe war zu sehr Weltbewohner, um sich in der Poesie der Ecken und Winkel des deutschen Hauses tiefer und gesondert vom Weltzusammenhange einzuleben ... war eine zu feurig bewegte Kraft, um in träumerischem Hindämmern das Sinnig-Gemütliche des kleinen Kreises, des eingeschränkten Individuums zum treibenden Motiv eines poetischen Ganzen in sich werden zu lassen." **)

---

*) Übermässige Dreiklänge.
**) A. Bielschovsky, Goethe II. S. 410.

Auch von Löwe rühmt man, dass er seinem Goethe eine einheitliche Ausprägung gegeben habe; doch scheint er, wenigstens in der Lyrik, diese Einheitlichkeit durch eine gewisse Ungleichheit zu stören, die Max Friedländer mit vollem Recht hervorhebt.

Vielleicht darf man den Goethe-Kompositionen Wolfs noch eine grössere, als die rein musikalische Bedeutung zuerkennen. Ich meine: eine kulturelle. Denn seine Lieder fallen gerade in die Zeit der letzten Goethe-Renaissance, die Zeit, als das „Hin zu Goethe!" die Losung eines Geschlechtes wurde. Das Verhältnis, in dem die Deutschen zu ihrem grössten dichterischen Genius stehen, hatte sich



SILHOUETTE ZU DEM SPANISCHEN LIEDERBUCH (GEISTLICHER BAND)
VON ROLF WINKLER

nach längerer Lockerung wieder vereinigt und sein Kunstwerk wie sein Leben begonnen uns neu zu erwecken, wie eine wärmende, zeugende Sonne. Wie hätte Wolf sich dem entzogen? Und war es nicht ein hellerer, weiterer Horizont, unter dem er Goethe sah, hat er ihn nicht dargestellt, wie **wir** ihn heute sehen? Wenn er ihn **so** mit unserem Fühlen verband, dann gehört er auch zu Goethe, dann hat er die Kultur dieses Geistes mitverbreiten geholfen.

Öffnen wir hierauf das Spanische Liederbuch. Es schlägt uns ein heisser Luftstrom entgegen. In diesen Gesängen hat Wolf die zwei Welten gebildet, die die Seele Spaniens enthält: die religiöse und die erotische. Demnach zerfällt das Werk in geistliche und weltliche Gesänge, die einen auf die Gottesmutter mit dem Kinde, die anderen auf die glutäugigen Sennoras auf den Balkonen gedichtet. Das vierte Lied unter den geistlichen ist das Wiegenlied der Jungfrau Maria, eine Perle der spanischen Poesie. Schon vor Geibel hat es Melchior Diepenbrock (im Geistlichen Blumenstrauss aus spanischen und deutschen Dichtergärten, Sulzbach 1829) übersetzt. Seine erste Strophe lautet, abweichend von Geibel:
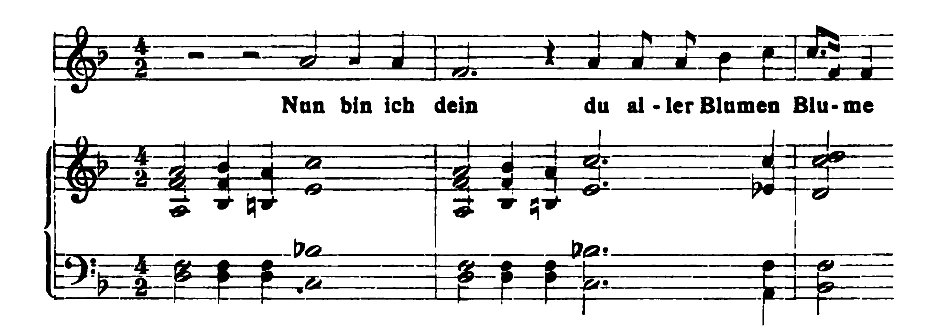
Die ihr dort wallet
Unter Palmen
Heilige Engel
Sehet, es schlummert
Lieblich mein Kind:
Haltet die Zweige
Sänftigt den Wind!

Dieses wunderbar rührende Gedicht stammt aus einem Schäferroman „Die Hirten von Bethlehem“ (1612), und sein Verfasser ist Lope de Vega, der „Goethe der spanischen Literatur“, wie ihn Grillparzer einmal nennt. Ein Genie und ein Henker. Als die Inquisition einen armen Mönch, dem der Irrsinn aus verglasten Augen stierte und der als Lutheraner und Calvinist und Sohn einer Jüdin für seine geistige Umnachtung litt, auf dem Scheiterhaufen verbrannte, stand Lope de Vega dabei und spielte den Aufseher und Festordner. Und was er als Dichter aussprach, „die Wunder des Katholizismus und die Grosstaten des spanischen Altertums, das Sagenhafte ihrer Geschichte, war seinem Publikum so geläufig, dass er anklingen konnte, wo er wollte und sicher war, in jeder Brust Verständnis und Widerhall zu finden.“ *) Ein Künstler wie Lope war nur in einem Lande möglich wie Spanien, wo die Kastanien blühen und die Scheiterhaufen rauchten, wo der Glauben ebenso rohe Verbrechen als zarte Verse und glühende Bilder zeitigte, wo Kunst sich in Religion, Kultur

*) Grillparzer, Werke Bd. XIII. Studien zum spanischen Theater. S. 52.

in Kultus auflöste. Man denke an Murillo, den Maler der Wundervisionen und der Concepcionen, der diese Welt in lieben, freundlichen Tönen festhielt, und an Ribera, in dessen Märtyrerbildern nach R. Muther „der düster inquisitorische Geist der spanischen Hierarchie zum Ausdruck kommt“.

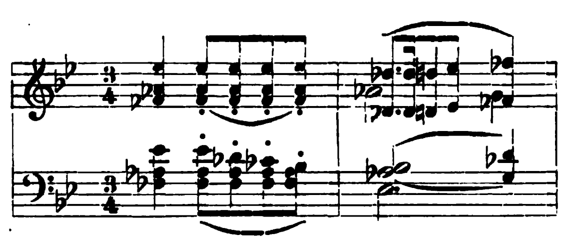
Hugo Wolf hat das Milieu dieser religiösen Kultur, den Charakter der katholischen Devotion unvergleichlich wiedergegeben. Man wird es fühlen, wie man die erste Seite der Geistlichen Lieder*) aufschlägt. Da steht ein Gedicht: Nun bin ich dein, du aller Blumen Blume.



Das Lied ist typisch. Welch eine Inbrunst sprechen die ungelösten Vorhalte aus! Der Septakkord auf c hat das ihm fremde a der Singstimme förmlich in sich eingesogen: es fällt nicht nach g, nein, es steigt sogar im zweiten Takte an. Man kann von einem Doppelakkord, einem Akkord, in dem sich zwei Persönlichkeiten durchdringen, füglich sprechen.

Und diese Vorhaltsüberschwenglichkeit charakterisiert alle zehn Lieder. Eine gleich inbrünstige Harmonik hat Wolf sonst kaum geschaffen. In No. VII „Mühvoll komm' ich und beladen“ ist die Zerknirschung so gross, dass zwei gleiche Vorhalte gar nicht mehr gleichzeitig zurücksinken, sondern hintereinander herschleichen, als wagte der Büsser kein Glied vom Boden zu erheben.

*) Die zehn Lieder sind gleichsam nach der Zeitfolge der Begebenheiten, die sie darstellen, angeordnet.



Das es (Vorhalt zum Grundtone des des-moll-Sextakkordes) löst sich im Tenor zuerst, im Sopran erst im 2. Takt auf. Der Komponist kann gar nicht genug haben.

Und noch etwas. Fast in allen zehn Gesängen wechselt kaum der einmal angeschlagene Rhythmus, fast überall das gleiche rhythmische Bild, dieselben breit hingegossenen Rhythmen: $^4/_2$-Takt, $^6/_4$-Takt; bis auf IV, das Wiegenlied, mit seinem Palmenrauschen und dem Flüstern der ängstlich besorgten Mutter, sind alle Zeitmasse schwer und getragen, wie erstarrt. Bei jemandem, der wie Wolf die Rhythmen nur so aus dem Ärmel schüttelt, der ein Krösus an rhythmischen Einfällen war, muss dies auffallen: — die Grundstimmung ist es, die diese Eintönigkeit und Schwere verlangte, ja die selbst der Singstimme ihre Behendigkeit und Gelenkigkeit nimmt, und ihr auch die breitgeschwungene Linie bricht, wenn sie sich, wie in No. VII, wie auf den Boden gedrückt hinwinden muss.

Auch im Mörikeband fanden wir einen Kreis geistlicher Gesänge, aber wie anders klangen ihre Weisen, welch freie Menschlichkeit atmete dort aus! Im Schlafenden Jesuskind etwa eine leise Untermalung mit Orgelklang, Anfang und Schluss schlicht wie in deutscher Choralweise; und über der Karwoche wölbte sich schon ahndungsvoll der blassblaue Vorfrühlingshimmel, wenngleich Trauermelodieen das Herz des Sängers erfüllten. Oder man vergleiche religiöse Stimmungen bei Eichendorff und Gottfried Keller. In die dumpfe Andacht der Spanischen Büsser fällt kein heller Sonnenstrahl, wie hinter Klostermauern spielen sich die Szenen ab. Schwärmerische Inbrunst und selige Verzückung ist hier Charakterton und er ist so getroffen, dass man glaubt, Wolf sei sein „Spezialist“ gewesen.

Dieser Katholizismus hat etwas Überredendes, beinahe Agitatorisches, denn auch in den geistlichen Gesängen steckt die Kraft Wolfs, zu typisieren, und dies in einem Masse, dass Paul Müller geradezu

erklären konnte: durch diese Kompositionen sei ihm das Wesen des katholischen Mystizismus so klar geworden, wie das des protestantischen durch Bach. Für ars catholica solcher Art war Wolf freilich von Haus aus bestimmt, der er als Knabe im Konvikt des PP. Benediktiner zur heiligen Wandlung hinkniete, oder die Orgel zur Schulmesse spielte. Aber man irrte, wenn man das Katholischsein des Künstlers für eine Weltanschauung hielte. Es war nur eine künstlerische Macht, und so intensiv sein Katholizismus wirkt, er war in demselben Augenblicke zu Ende, wo das letzte geistliche Lied geschrieben war. Denn er ist nur eine neue Form des alten und neuen Wolfschen Prinzipes: wahr zu sein. Ganz anders bei Anton Bruckner. Die ars catholica dieses Wiener Meisters ist nicht minder charakteristisch, aber sie ist etwas Feierliches, Konfessionelles: sie ist Weltanschauung. Und gerade Bruckner ist ein Zeuge dafür, wie tief Musik und Religion zusammenhängen.*) Er hat als tiefgläubiger Christ das grosse Te Deum komponiert, nein: gebetet, und in seine weltliche Musik trat der Kirchenchoral ein, um von der Erde weg auf eine Welt da oben zu weisen, der wir alle angehören.

Wolfs Katholizismus hat nur künstlerische Funktionen, er ist nur starker Augenblick, nicht Bekenntnis; aber ich möchte nach meinem Empfinden sagen: sein Katholizismus ist rassiger.

Die 34 Weltlichen Lieder bilden ein Minnebrevier, auf dessen Blättern in allen Farbentönen, von den zartesten bis zu den grellsten, das Liebesleben südlicher Menschen festgehalten ist. Brennende Leidenschaft und Sterbensmüdigkeit, schalkhafte Anmut und spitzes Reden, jocoses Lächeln und dumpfes Trauern, Schmeicheln und Zanken, glühendes Begehren und vergebliches Schmachten, toller Jubel und schlaftötender Gram, Gewähren mit dem Auge, Versagen mit dem Munde. Nach der starren Ruhe der geistlichen Lieder wirkt das erotische Leben der weltlichen als Bewegungskontrast umso stärker. Naturbilder fehlen hier fast ganz, wie in den Italienischen Liedern; es werden nur Herzensgeschichten erzählt. Die Hidalgos, die sich hier aussprechen, scheinen im allgemeinen die Unglücklicheren zu

*) „... es gibt keinen irreligiösen Musiker". Die Musik „hat unter allen Künsten die engste Beziehung zur Religion." Otto Weininger, „Geschlecht und Charakter". Wien 1903, S. 426 und 436.

sein, denn, obwohl einer gesteht: „Von dem Weibe kommt uns allen Lust und Leiden“ — haben sie doch meist zu beklagen, dass die Liebe, wie ein spanisches Sprichwort sagt, eine Züchtigung Gottes sei. Drei Gesänge sind in die Opernwerke Wolfs übergegangen: „In dem Schatten meiner Locken“, das Frasquita singt, dann das zündende Lied eines Frauenkenners „Weil die Weiber Weiber sind“, das nun dem Corregidor in den Mund gelegt ist, und das andere, die Strophe eines Traumichnicht: „Ach ich habe sie verloren“, die in den Manuel Venegas eingefügt werden sollte, aber mit einem aussichtsvollen Fis-dur-Schluss, statt des verzagenden fis-moll-Schlusses.

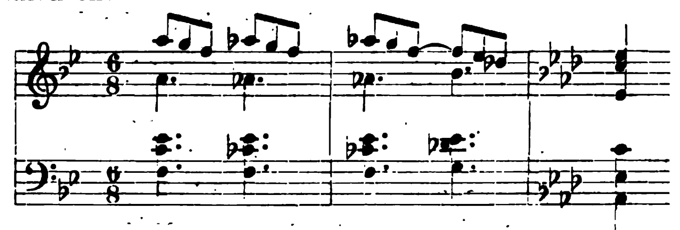
Das Lied einer Emanzipierten: „Mögen alle bösen Zungen“ ist eine beliebte Konzertnummer geworden. Leider werden andere prachtvolle Gebilde wenig vorgetragen. So das verlangende: Und schläfst du mein Mädchen, das so eigentümlich auf die Zeit des kühlen, dämmernden Morgens stimmt. Oder das ekstatische „Geh Geliebter!“, wo der Liebesjubel über das Abschiedsweh hinrauscht, wo wir ein Paar wie Romeo und Julia zu sehen glauben, abermals hören, wie Wolf jubeln kann, wo wir das Finale eines grossen Opernaktes erleben, so dass wir die Posauneneinsätze angeben könnten. Welcher Hedonismus, welche Bluttemperatur!

Die Lieder dieses Cancionero sind, auch wo die Liebesschwüle noch so „südlich“ anmutet, echt deutsch. Keine Seguidilla, wie sie Bizets Carmen tanzt, keine Zigeunermusik nach spanischen Originalen, wie in Webers Preciosa. Es sind Spiegelungen des spanischen Lebens aus einem deutschen Geiste. Freilich zog das romanische Milieu Wolf Zeit seines Lebens magnetisch an. Er konnte stundenlang zuhören, wenn ihm der Prinz Bojidar Karageorgevics in Wien (1894) spanische Strassenlieder zur Begleitung der Gitarre vorsang, konnte zuhören wie ein Kind, das sich langsam einsingen lässt. Er war entzückt, als er die Tortajada in Wien tanzen sah, entzückt, als er ein italienisches Marionettentheater sah — es war in jener Sommer-Ausstellung, die unter dem Namen „Venedig in Wien“ beliebt wurde. Ob sich hier nicht ein „romanischer Blutstropfen“ wahlverwandt geregt hat — Chi lo sa?

Auf die Schicksale der spanischen Poesie in Deutschland hat er jedenfalls eingewirkt. Lang und tief hatte sich unsere Literatur mit

ihr beschäftigt: Herder übertrug Romanzen, Eichendorff (1840) den Grafen Lucanor des Don Juan Manuel, Grillparzer schrieb Studien zum spanischen Theater, Geibels Romanzen kamen 1843, sein und Heyses Liederbuch kam 1852 heraus. Aus ihm schöpfte Wolf, und seine Schöpfung ist eine Übersetzung so gut wie die anderen.

Als Wolf die Spanischen vollendet hatte, war es ihm, als seien diese Lieder das Beste, was er bis dahin zustande gebracht hatte. Eine Ansicht, die vollkommen zutrifft. Denn hier hat sich das Verhältnis der Musik zur Dichtung noch stärker verinnigt, so dass auch die Bauglieder und Verklammerungen des musikalischen Satzes der poetischen Absicht stärker dienen. Die knappere musikalische Formulierung ist die Folge. Selbst noch im Goethe-Bande lassen sich Spuren davon nachweisen, dass eine Modulation rein musikalischen Zwecken, etwa der Rückleitung in die Haupttonart, gelte. Man nehme: „Komm, Liebchen, komm!" So herrlich dieses Lied ist, dessen Mittel-Motiv wie eine silberne Schleife flattert, — zwischen dem Vers: „Der schönste Schmuck ist doch der Musselin", und dem Verse: „Und diesen hier ganz rein und silberstreifig" — stehen zwei Klaviertakte, die keine andere Absicht haben, als von B-dur nach As-dur zurückzuführen:



Solche, rein musikalischen Bedürfnissen dienende Zwischenglieder finden sich in den Spaniern fast gar nicht mehr; eine Ausnahme bildet etwa „Im Maien", das stellenweise ein wenig spatiös angelegt ist. Hier ist im Ganzen schon ein höherer Verschmelzungsgrad beider Künste gewonnen; ihr höchster sollte in den italienischen Liedern erreicht werden.

Wie wir fühlten, hat jeder Liederband seine eigene Physiognomie, je nach der dichterischen Unterlage, auf der er ruht. Es folgt dies



GOTTFRIED KELLER

unmittelbar aus Wolfs persönlicher Art zu schaffen, und Schuberts sowie Schuberts Cyclen waren hier vorbildlich. Wer, gleich ihm, immer das Gehäuse öffnet, in dem die Seele der Dichtung schlummert, muss auch das Unwägbäre mitgewinnen, das die Psyche des Dichters macht. Und hiermit befindet sich Wolf ganz im Einklang mit dem gesteigerten dramatischen und Stylempfinden unserer Zeit. Obwohl man jeden Takt Wagners als den seinen erkennt, weil er ihm den persönlichen Stil eingeprägt hat, so verschieden ist doch jeder Takt aus der Tristanwelt und der Nibelungenwelt, weil diese Werke ihren eigenen sachlichen Stil tragen. Und wir fordern heute Stileinheit vom Theaterrepertoire, wie vom einzelnen Konzertprogramm, von den Aspekten künstlerischer Bauten, wie von lyrischen Kompositionen: aus einer starken Grundempfindung müssen sie Kontraste hervorstrahlen. Solange Lieder aus Anthologieen oder belletristischen Blättern komponiert werden, können sie, gesammelt, keine höhere sachliche Einheit bilden, als die, die ihnen der Buchbinder gibt. Nur die Versenkung in den Dichtergeist, die Kraft, ihn künstlerisch zu objektivieren, ergibt die Gesamtstimmung, die wie ein goldenes Gehäuse die Fülle der Einzelstimmungen umschliesst. Eduard Hanslick, dem unser modernes Empfinden unverständlich, wenn nicht unsympathisch war, hatte darüber gewitzelt: „Wolf betreibt die Liederkomposition nicht heft- sondern bandweise, darin ein Rivale des Grazer Balladenfabrikanten Martin Plüddemann . . . Wolf komponiert nicht Gedichte, sondern sozusagen ganze Dichter. Ein Band Goethe, 51 Gedichte (Preis 25 Mark), ein Band Mörike, 53 Gedichte (Preis 25 Mark).“ Kleine Bosheiten eines antiquarischen Geistes.
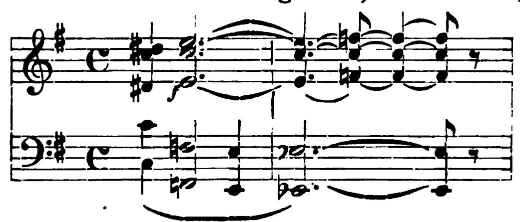
Dass diese innere Einheit nicht durch die äussere Form zerstört werde, in der die Zyklen erschienen, darauf sah Wolf mit Strenge. So drang er immer darauf, dass seine Verleger nicht Heftausgaben veranstalteten, sondern nur Band- oder Einzelausgaben. Mit B. Schotts Söhnen führte er deshalb förmlich Krieg. Als er hörte, dass die Spanischen auch heftweise im Handel erscheinen sollten, schrieb er, dass dies ursprünglich nicht die Absicht gewesen wäre, „da ich mich sonst veranlasst gesehen hätte, die Reihenfolge dieser Lieder in anderer Weise zu bestimmen, gewissermassen systematischer vorzugehen“. (An Dr. Strecker, 7. Februar 1891.) Er befürchtet, „dass die Heft-

ausgaben der Spanischen, da in ihrer Einteilung weder der Charakter der Stimme noch der poetischen Stimmung berücksichtigt wurde, nicht die gewünschte Wirkung tun dürften". (An Dr. Strecker, 21. Februar 1891.) Genau bezeichnet er alle Lieder aus Mörike, Eichendorff, Goethe und den Spaniern, die einzeln erscheinen könnten; die „unglückseligen Hefte", die die innere Einheit der Bände zerrissen, hat er stets verpönt. „Wer mich ganz kennen lernen will, kauft mit Vergnügen auch den Band", schrieb er noch 1895, um seinem künstlerischen Einheitsgedanken auch von der kommerziellen Seite zu Hilfe zu kommen. In der Tat: der praktische Niederschlag der Bandausgaben ist, dass man Wolf aus ihnen erst verstehen, seinen künstlerischen Charakter nachfühlen lernt, was aus ein paar Gesängen „in bunter Reihe" gewiss nicht möglich ist.
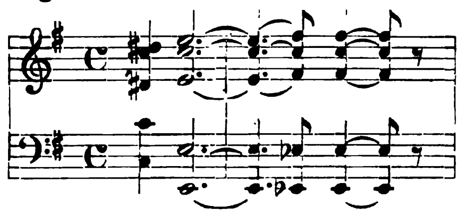
Es sollen uns noch einige rein musikalische Fragen beschäftigen, wozu einzelne Lieder als Musterbeispiele dienen mögen.

Am 12. April 1890 schrieb Dr. Emil Kauffmann in der Schwäbischen Chronik, in der er die Mörike-Lieder eingehend würdigte: Wolf sei der Sohn der Zeit, die einen Wagner und einen Brahms hervorgebracht habe. „Zudem ist Wolf noch ein junger Mann, in welchem sich noch vieles wird abklären müssen. Harmonische Härten und Freiheiten, zum Ausdrucke des höchsten Leidens verwendet, unvermittelte Dissonanzen, in ungelöster Spannung verharrend, welche auch den Vollblutswagnerianer mit verhärteten Ohren beleidigen müssen und welche sich da zeigen, wo Wolf von Wagner nicht immer zu seinem Vorteil beeinflusst ist, wie in den Peregrinaliedern und in den düsteren Gesängen Das verlassene Mägdlein, Seufzer — das sind einzelne Flecken an den sonst so reinen, reich glänzenden Tonbildern, welche der Gesamtwirkung keinen Eintrag tun." Am 21. Mai antwortete Wolf darauf. Die Zusammenstellung des grossen Meisters Richard Wagner mit Brahms berühre ihn unsympathisch. Die Besprechung der Mörikelieder habe ihm viel Vergnügen gemacht. Aber der Vorwurf: ungelöste Dissonanzenreihen zu begehen, könne ihm nichts anhaben, und zwar aus dem einfachen Grunde, „weil ich imstande bin nachzuweisen, wie nach der strengsten Regel der Harmonielehre jede meiner noch so kühnen Dissonanzen zu rechfertigen ist".

Ein durchaus wahres Wort. Wolf ist niemals „titanisch", er trumpft niemals mit „Kühnheiten" auf und „würzt" nie. Seine Dissonanzen sind nicht kühn, sondern notwendig. Der Seufzer hatte es nicht nur Kauffmann, sondern früher schon dem Dr. Hans Paumgartner in Wien, ehemals einem Freunde Wolfs, angetan. Dr. Paumgartner, der Gatte der Kammersängerin Rosa Papier, war ein solider, sogar fortschrittlicher Musiker, komponierte selber fleissig und wirkte als geschätzter Begleiter öfters im Wagner-Verein mit. Als ihm Wolf eines Tags den „Seufzer" zeigte, wo gleich zu Beginn die None f — wider alles Herkommen — unter die Oktave e gestellt ist, da erschrak Paumgartner; er konnte es nicht begreifen, er fand es „wahnsinnig".



Aber packender lässt sich wohl das Aufseufzen der gequälten Seele, die den Herrn Jesus Christus lieben wollte und ihn nicht liebte, — musikalisch nicht darstellen. Wie mit eiserner Hand greift das schneidend-dissonierende f in die Harmonie hinein. Wäre Wolf weniger wahr und etwas mehr höflich gewesen, dann hätte er wohl — im Sinne Paumgartners — eine Harmonie wie diese erzeugt:



Dem Ohre wäre mit diesen glatten Akkorden allerdings die Mühe erspart worden, sich das dissonierende f klar zu machen, dagegen wäre aber auch die Charakteristik zum Teufel gegangen.

Noch mehr. Wolf will auch nachweisen, dass jede seiner noch so kühnsten Dissonanzen nach der strengsten Regel der Harmonielehre zu rechtfertigen ist. Auch das hält Stich. Er ist ein einfacher
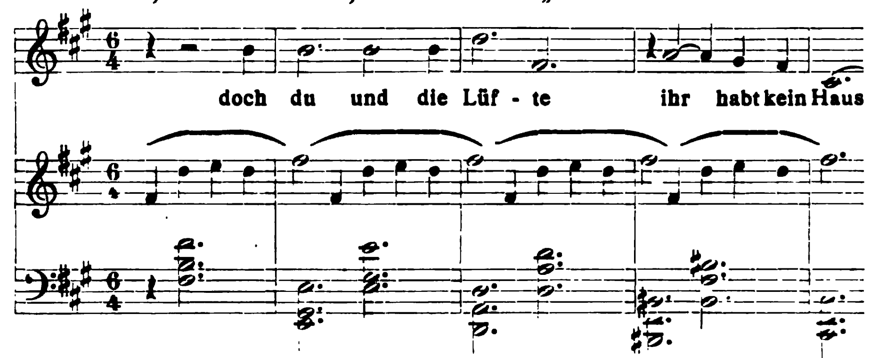
Harmoniker. Allerdings nicht einfach im Sinne eines Reichardt oder Neefe, obwohl es auch da an charakteristischen Freiheiten nicht fehlt, auch nicht einfach im Sinne des alten Albrechtsberger, der noch sieben strenge Regeln dafür aufgestellt hatte, wann eine Dissonanz ohne Vorbereitung eintreten dürfe, sondern einfach im Sinne unseres modernen, nachbeethovenschen Harmoniesystems. Er verwendet alles: das aufsteigende Modulieren, wobei die natürliche Schwerkraft der Töne überwunden wird, die erweiterte Tonalität, die der Musik neue Peripherieen gegeben hat, die freie Behandlung der Vorhalte, d. i. das „summarische Verfahren“ in der Tonkunst, die Alteration der Zusammenklänge, durch welche alte Bekannte verjüngte Gesichter bekommen. Nichts davon ist ihm fremd geblieben. Er ist ein moderner Musikdenker; aber nie arbeitet er ad libitum, nie ist er exzentrisch, sondern immer wahr, streng und schlicht. Masslos sind in der Regel nur die Dilettanten, mit Blendern arbeiten Spekulanten. Die Willkür bringt kein Kunstwerk hervor.

Je mehr man Wolf studiert, desto klarer wird, dass er nur zwei Gesetzen folgt, einem objektiven und einem subjektiven: jenen „Regeln“, die das moderne Tonsystem kennt, und jener Regel, die er sich selbst gegeben hat, d. h. wie er das im Dienst des Dichters verwendet, was ihm zur Verfügung steht.

Ein Beispiel. Der Dichter, auf dem Frühlingshügel ruhend, sucht verlangend die Liebe:
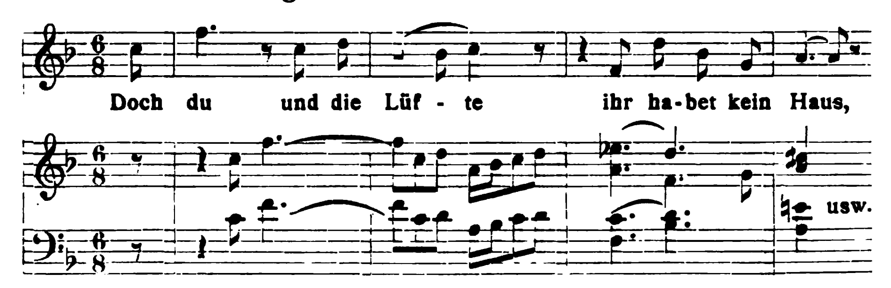
Doch du und die Lüfte,
Ihr habt kein Haus.

Unter einer „obstinaten“ Figur des Diskants gleiten die Bässe stufenweise, wie ohne Halt, in die Tiefe: „ihr habt kein Haus.“
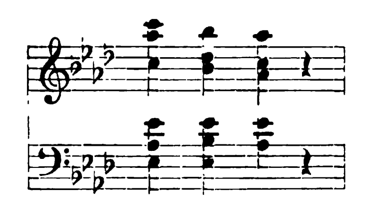


Durch diese Senkung der Bässe und den Kontrast der oben immer ruhig fliessenden Stimme gewinnt der Tondichter den Ausdruck des Verschwebens im unendlichen Raum.

Heinrich von Herzogenberg hat dasselbe Mörikegedicht — Im Frühling — komponiert (op. 40 No. 1), ein hübsches, sangbares Lied. Aber man vergleiche bloss dieselbe Stelle:



Beide Fassungen sind „korrekt“, die Wolfsche und die Herzogenbergsche. Doch die Wolfsche ist neu, die Herzogenbergs alt; die erste macht die Situation anschaulich, die zweite nicht.

Man gehe auf das hin Lieder durch wie: An den Schlaf mit den sterbensmüden Vorhalten, oder Wo find ich Trost? mit den schluchzenden Wechselnoten („Welche dereinst mit himmlischem Geduldenu“), oder man belustige sich an dem Musikerwitz, mit dem Wolf im ersten Cophtischem Lied die Stelle fasste: Kinder der Klugheit o habet die Narren eben zum Narren auch, wie sich's gehört: Auf die modernen Alterationen folgt da mit einem Male die alte Schulkadenz, wie sie im Buche steht, wie sich's gehört:



Ob's nun dem Scherz oder dem Gefühle dient, Wolf schreibt nur das, was gerade notwendig ist; er beherrscht sein Material, nicht das Material ihn. Dass wir heute mehr zu hören gelernt und unser Ohr „leistungsfähiger“ geworden ist, als es vor Jahren der Fall war,

ist eben so bekannt, als es die entschuldigen mag, die Wolfs „Dissonanzen“ damals unerträglich fanden.

Die Farbenkraft der Wolfschen Lieder leuchtet auf den ersten Blick ein; wer sich aber einlässlicher mit ihnen beschäftigt, wird finden, dass die Farbengebungen nicht bloss geistreiche Einfälle sind, sondern aus poetischen Notwendigkeiten hervorgehen. Wolf ist geradezu der Poet der Tonart. Mit einer wunderbaren Sichtigkeit wählt er aus der Palette der Tonarten die, die die Grundfarbe des Gedichtes gibt, und mit ebenso sensibler Hand die, die Kontrast gibt, ja durch die Kombination der Tonarten erreicht er die wunderbarsten Farbenkadenzen. Die eisglitzernde Nixe Binsefuss bewegt sich in dem kalten Mondlicht — a-moll, — das heisswangige junge Ding, das sein erstes Liebeslied singt, trägt lichte Mädchenfarben: A-dur. Das wirkt suggestiv. „In der Frühe“ vereinigt wahre Farbenakkorde: Morgenlicht und Leben fluten von allen Seiten in die Kammer. Wolfs Empfinden für Beschattungen und Belichtungen, das Farbenspiel der Kreuz- und B-Tonarten ist — von den Jugendliedern abgesehen — so untrüglich, dass er niemals durch falsche Wahl der Tonart die unrichtige Beleuchtung gegeben hat.

Das Elfenlied geht aus F-dur. Es beginnt aber mit einem Oktavenruf auf Es: eine fremde Stimme hat den kleinen Luftgeist gerufen. Nun bewegt der Elfe sich zierlich von dannen. Längeres F-dur. Sein Motiv — der Oktavenruf — bekommt Füsse; Der Elfe schwebt zu Glühwürmchens Haus. Da fällt rotgelbes Licht heraus in die dunkle Sommernacht. Es tritt G-dur im Mittelteile ein. Jetzt stösst der Kleine mit dem Kopf an harten Stein; nun hat er genug. Er schwebt davon durch die Nacht: es tritt sogleich wieder F-dur ein. Das Nebeneinander der drei Tonarten F-G-F gab dem Notturno das sprechendste Kolorit. Es entstanden drei Szenen, und die mittlere war die beleuchtete. G gab den hellen Schein; die dunklere F-Stimmung am Anfang und am Ende half ihn noch erhellen. Die Wahl der einen bedingte die Wahl der anderen Tonart.

Aus solchen Gründen lässt sich ein Wolfisches Lied in der Regel auch nicht transponieren: seine Tonart ist nicht Zufall, sondern Notwendigkeit. Im Elfenlied hätten Es-F-Es, oder G-A-G bei weitem nicht mehr dieselbe Anschaulichkeit. Es ist daher auch schwer ver-

ständlich, dass Wolf, wie Frau Gertrud Lambert meint, der Transposition seiner Lieder nicht grundsätzlich abgeneigt war. Ich verstehe wenigstens die in den Süddeutschen Monatsheften (Maiheft 1904) abgedruckte Briefstelle gerade umgekehrt. „Bezüglich der transponierten Lieder — natürlich für tiefere Stimme — kann ich gegenwärtig nichts bestimmtes mitteilen. Vorläufig besteht nur die Absicht transponierte Ausgaben zu veranstalten. Sobald diese Angelegenheit spruchreif sein wird, sollen Sie davon verständigt werden. Also noch ein bisschen Geduld." Aus allem höre ich nur das Nein; zwar ein höfliches, aber mindestens ein dilatorisches Nein. Grundsätzlich stimmte Wolf der Transposition eben nicht zu und er mag sich vielleicht aus praktischen Rücksichten entschlossen haben, den Liebhabern oder der „illustren Sängerbagage" hie und da einen Gefallen zu tun. Der Brief vom 4. Mai 1898 erscheint mir auf keinen Fall beweiskräftig genug zu sein. Ein transponiertes Lied ist nicht mehr vollends wahr.

Die Farbenstrahlungen Wolfs kommen aus der Meisterschaft her, mit der er die moderne Tonalität beherrscht, und hier ist er mehr als sonst der Sohn der Zeit, die einen Richard Wagner hervorgebracht hat. Im Jahre 1752 konnte d'Alembert in seiner berühmten Darstellung des Rameauschen Systems noch erklären: „Man muss . . . beachten, dass das Ohr, welches sogleich von der Haupttonart eingenommen wird, allezeit begierig ist, solche wieder zu hören. Je weiter sich also die Töne, worinnen man ausweichet, von dem Haupttone entfernen: desto kürzere Zeit muss man sich darinnen aufhalten." *) Was zweifellos Wahrheit ist. Auch wir haben ein starkes musikalisches Heimatsgefühl, auch wir wollen nicht von ruhelosen Modulationen herumgetrieben werden, so dass wir nicht mehr wissen, wo wir zu Hause sind; unser Ohr verlangt nach einem Zentrum zurück. Aber wir sind ein Geschlecht von anderen Nerven, anderer Sprache, anderem Ohre. Wir haben's nicht mehr so eilig, wie man es zu Rameaus und d'Alemberts Zeiten hatte; wir vertragen schon etwas mehr. Denn unser Heimatsgefühl ist stärker geworden: es hält die grösseren Entfernungen aus und gerade, wenn wir recht lange

*) Übersetzung von Fr. W. Marpurg. Leipzig 1757. S. 21.

in der Fremde weilten, klingt uns der Hauptton doppelt so schön, kehren wir zu ihm zurück. Ja, unsere Musik hat die Kraft, „in einem grösseren Tonsatze die Verwandtschaft aller Tonarten im Lichte einer besonderen Haupttonart“ vorzuführen, wie Richard Wagner hundert Jahre nach d'Alembert meinte.

Und ein moderner Komponist wie Wolf weiss diese Kraft zu handhaben. Da rollt er langsam eine Tonart auf; wir ahnen noch nicht, wo wir sind, wohin wir zielen. Nun berührt er sie flüchtig, entweicht ihr, kreuzt sie wieder, kreist um ihr Zentrum und mit einem Male taucht er in ihren vollen Strom unter und lässt uns ihre Schönheit ausgeniessen.

Ein Beispiel. Da sitzt der Dichter in göttlicher Weinseligkeit in der Schenke und kramt die buntesten Wahrheiten aus: „So lang man nüchtern ist, gefällt das Schlechte.“ Da wird denn auch die Musik „angeheitert“ und närrisch wie die Logik des Zechers springt sie durch alle Töne, beginnt in a-moll, läuft über H-dur, setzt über g-moll weg, um in prächtigem D-dur auszutollen: dem Hapttone, der jede Strophe schliesst. Oder: im Spanischen Liederbuch steht eine köstliche Sprühteufelei. Ein übersprudelndes Frauenzimmer quält ihren Amante mit Fragen: Seid Ihr es feiner Herr, der da jüngst so hübsch gesprungen und gesungen? In G-dur beginnt sie die Recherchen; in allen Tonarten hält sie dem armen Teufel seine Sünden vor. Immer von einer anderen Seite kommt sie: Seid Ihr's, der . . .? Aber jedesmal, wenn sie ihn erwischt hat: „Ja, Ihr seid's, der . . .“ biegt sie wieder fein nach G — dem Hapttone — zurück. Eine Identitätsfeststellung von überzeugender Kraft.

Selbst im lockersten Gefüge klingt bei Wolf der Hauptton vor. Der ganze Feuerreiter steht in h-moll, trotz der bewegtesten Situationen, und nie ist gegen die innere tonale Geschlossenheit gesündigt. Was für Bezirke wir auch durchkreisen mögen, das Ohr ist immer orientiert. Und keine Ausweichung ohne dichterischen Grund; ja es gibt Stücke, die kaum einmal aus dem engsten Kreis der Tonart heraustreten, wenn die Situation sich eben nicht ändert. Gelegentlich der Aufführung des Feuerreiters und des Elfenliedes in Berlin 1894 zeigte E. O. Nodnagel seine Lieder Hugo Wolf; darunter auch eines: „Zauber der Mondnacht“, das Nodnagel kurz nach der Bekanntschaft

mit Wolfs Kunst in seinem Sinne geschrieben hatte. Bei einer Ausweichung fragte Wolf plötzlich: Warum modulieren Sie hier? und machte den Komponisten, der sich gerade auf diese „stimmungsvolle" Modulation etwas zugute getan hatte, mit Wagners Grundsätzen bekannt, wie er sie in seiner Abhandlung „Vom Dichten und Komponieren" formuliert hat.*)

Mit der Erweiterung der Tonalität wurden die Peripherien der Musik vergrössert: man hat neue Kontinente entdeckt und sie den alten angegliedert. Von allen Neu-Verwandtschaften seien hier nur die Terzenverwandten erwähnt, so recht die Kinder des 19. Jahrhunderts.**) Wie reich ist durch ihre Einverleibung das musikalische Verkehrsleben geworden! Nun können wir unserer soliden Tonika C als Nachbarzonen As und E geben, der Oberdominante G die Gebiete Es und H zuteilen, der Unterdominante F die Bezirke Des und A, und alle diese Zonen lagern sich als ein grosser Kreis um das eine Zentrum C. Wie weit ist der Horizont von C-dur damit geworden! Welch unbegrenzte Möglichkeiten von Rückungen und Wanderungen, von Färbungen bis zur zartesten Sprenkelung, von Licht-Intensitäten und -Abnahmen! Man kann E-dur, man kann As-dur nach C projizieren und um wieviel beziehungsreicher ist nun die Tonart geworden, um wieviel hat sie an Plastik mehr gewonnen. Denn E klingt anders, wenn es aus C heraus gedacht ist, als wenn es nur in seinem eigensten Kreise klingt. Wolf hat diese neu eroberten Gebiete ganz okkupiert und das Originelle liegt in dem Gebrauche, den er davon für die lyrische Vokalmusik macht.

Man höre als Muster- und Meisterbeispiel das Jägerlied von Mörike, oder man betrachte Auf einer Wanderung, ein Lied, das eine

*) Mitteilung Nodnagels. Die Szene fand im Musikzimmer der Villa Lipperheide statt. Wolf sah viele Lieder Nodnagels durch, lobte und tadelte. „Aus der einen Frage von Wolf habe ich mehr gelernt, als in den zwei Berliner Hochschuljahren zusammen", fügte Nodnagel der Mitteilung hinzu.

**) Wer sich für die Arten und Grade der neuen Verwandtschaften interessiert, wird mit Gewinn G. Capellens „Musikalische" Akustik (1903) studieren. — Was die Terzenverwandten betrifft, so wurden sie von Bach schon vorgebildet, von Beethoven und Schubert eingeführt, von Wagner und Liszt ausgebildet. Gerne wurden sie auch schon von den französischen Opernkomponisten (Spontini, Meyerbeer) verwendet.

wahre Apotheose der Farbenharmonien ist, und einen Glanz ausstrahlt, der nur durch die Terzenverwandten erreicht wird. Gleich zu Beginn leuchtet der rote Abendschein ruhig dem Wanderer entgegen; das Lied steht in Es-dur und die neue Farbe kommt aus dem einfallenden Ces-dur-Akkorde. Besonders schön ist aber der Mittelteil in B-dur. „Ach hier, wie liegt die Welt so licht": — B-dur. „Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle: — D-dur. „Rückwärts die Stadt in goldenem Rauch": — Fis-dur. „Wie rauscht der Erlenbach": — wieder B-dur.

Nun eine chromatische Aufwärtsbewegung, Steigerung und Verkürzung des Grundmotives: „Ich bin wie trunken, irr'geführt." — Da, mit einem Schlage wieder in prachtvoller Breite Es-dur, die Haupttonart, in doppelter Klangschönheit: „O Muse, du hast mein Herz berührt mit einem Liebeshauch!"

Die durch B-dur, D-dur, Fis-dur und B-dur hinentwickelte Melodik des Mittelteiles fällt also nicht aus dem Haupttone (B) und welch farbiges Spektrum bricht hervor! Es ist hier die Tonika B, von ihrem Oberterzklang D und ihrem Unterterzklang Fis (Ges) begleitet, der diese Farbenkadenz zuzuschreiben ist:

Fis (Ges) — B — D

Und so ist es, dass diese Szenen in einen Glanz getaucht sind, wie ihn das farbentrunkene Dichtergemüt gesehen hat: als ob man auf das Städtchen nach einem erfrischenden Gewitterregen hinabsähe, am Himmel fern der Regenbogen.

Mit der Einbeziehung neuer Verwandtschaften wurden die Horizonte der Tonkunst erweitert, sind dem Künstler ungeahnte Verkehrswege erschlossen worden. Mit der neuen Chromatik hat die Musik ihr Inneres vertieft, hat sie ihr Seelenleben ungeahnt bereichert. Von jeher war die Chromatik das angefeindetste Geschlecht unter den Geschlechtern und sie führte einen langen Existenzkampf gegen die Theoretiker. In der Kunstsprache der Alten hiessen ihre farbigen Nebentöne bezeichnenderweise chordae elegantiores, und ein Rauhbein wie Mattheson wetterte gegen sie, was Platz hatte: für ihn hatten sie bloss die Bedeutung einer Essigsauce, in der das Gericht schwamm, nur die Funktion der hors d'oeuvres des Schmauses. Die 7 diatonischen waren die Haupttöne, das Essentielle, alles andere nur acci-

dentiell. Auch Rousseau, so liberal er sonst dachte, warnt in seinem Dictionaire noch vor einem chromatischen Zuviel, und zwar in Anbetracht der Energie dieses Geschlechtes, das wie ein delikates Gericht nicht verschwendet werden dürfe. All das hatte ja seinen guten historischen Grund. Aber die Chromatik war längst zu einer neuen musikalischen Macht geworden, und die Schulmeister hörten nicht auf, sie zu brandmarken. Die bezeichnete Theorie, man könnte sie die „Gewürztheorie" nennen, zieht noch durch das ganze 19. Jahrhundert hin und fand einen ihrer letzten Vertreter in dem Wiener Hasel, der 1892 die Chromatik als quantité negligeable, als Schnür- und Bortenwerk am Rock, als die Feder am Hut, die Tapete an der Mauer, den Pfeffer in der Suppe bezeichnet. Und Hand in Hand damit ging die ältere Kritik, die in ihrem ästhetischen Schulsack nur die sieben soliden Töne der diatonischen Skala mitführte, und nur sie als legitime hörte, nur sie als musikbildend fühlte. So etwa wie es bei Gottfried Keller von den Tönen der alten Griechenskala heisst:

> „Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise,
> Unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise.
> In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
> In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder."

Die 5 Nebentöne waren nur die Ausnahmetöne: die Chromatik hatte nur dekorativen Wert.

In die Morgenröte einer neuen Zeit hatte schon Simon Sechter gesehen, der weitestblickende theoretische Kopf Wiens nach J. J. Fux, derselbe Sechter, dem so oft das Zöpfchen angehängt wird, der sich aber rühmen konnte, eine Legion bedeutender Musiker erzogen zu haben. War doch selbst Schubert gesonnen, bei ihm Stunden zu nehmen, und wurde nur abgehalten — durch seinen Tod, hat doch Anton Bruckner bei ihm das Handwerk erlernt und wurde ein Phänomen der neuen Harmonik. Josef Schalk kam auf diesen Gedankenkreis, und auch Hugo Wolf hatte „Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass usw. usw." gekannt — er fand das Buch in Ecksteins Bibliothek und las es mit Interesse.

Aber was sollte ihm Sechter, der täglich zum Frühstück seine Fuge schrieb? „Wie derjenige, der lange nicht bei seiner Geliebten

war, sich nach ihr sehnt, so sehnen wir uns nach der Fuge" — lautete der Text eines seiner Fugenthemen. Was sollte Wolf mit dem Dogma, dass jeder chromatische Satz auf einem diatonischen fusse? Dass die Chromatik ihre Hilfstöne nur aus einem ganz engen Verwandtenkreis requirieren könne? Dass diese Hilfstöne ihre genauen Vorschriften mitbrächten, was Haltung und Fortschreitung anbetrifft? usw. usw. Was sollte ihm dies militärische Dienstreglement der Harmonie, so sehr es schon die Moderne vorbereitete?

Simon Sechters Hauptwerk war 1852 erschienen. 1859 entstand ein anderes Hauptwerk: Richard Wagners Tristan. 1883 hörten ihn die Wiener zum ersten Male im Hofoperntheater. Ein althöriger Kritiker beklagte „das verruchte ges", das der Hirt in seiner Schalmei habe — g wäre offenbar „schöner" gewesen — aber welche Welt offenbarte da ihren Zauber auf die Jungen! Wenn Wolf den Klavierauszug des Tristan las, sah er mit dem hellen Auge des Künstlers den Geist der neuen Chromatik. Hier war das Buch einer neuen Tonverfassung. Eine Urkunde, nach der es keinen Unterschied mehr gab zwischen den 12 Tönen einer Skala. Alle waren gleich. Alle 12 Vollbrüder. Es gab nicht fünf Stiefbrüder mehr. Und alle 12 waren freie Herren, die sich ungeniert bewegen, sich ungeniert verbinden durften. Alle konnten Akkordfundamente tragen, alle aus Nachbarzonen und Verwandtenkreisen fremde Halbtöne einladen: die Welt stand ja offen, es galt die Freizügigkeit, galt die „freie Liebe". Da gab es in C-dur einen Halbton gis, das erhöhte g. Aber aus E-dur wanderte auch ein Ton dieses Namens ein, aus As-dur kam ein as; und alle drei klangen ganz gleich. Aber alle drei waren doch verschiedene Naturen, denn ihre Seelen bestanden aus verschiedenen Schwingungen.

Da jedoch auf austemperierten Instrumenten, also etwa auf dem Klavier, nur 12 Klänge vorhanden sind, so wurden sie vieldeutig. Jeder Halbton konnte unter demselben Namen zwei, drei verschiedene Persönlichkeiten verbergen, es konnte gleichsam jeder in die Haut eines andern schlüpfen, oder, wie die Theorie diese Proteusnatur nennt: umgedeutet werden. Und jedesmal, wenn der Halbton sich verwandelte, wirkte das auf seinen diatonischen Vormann zurück. Das g vor dem erhöhten gis war Quinte, vor dem E-dur-gis wurde
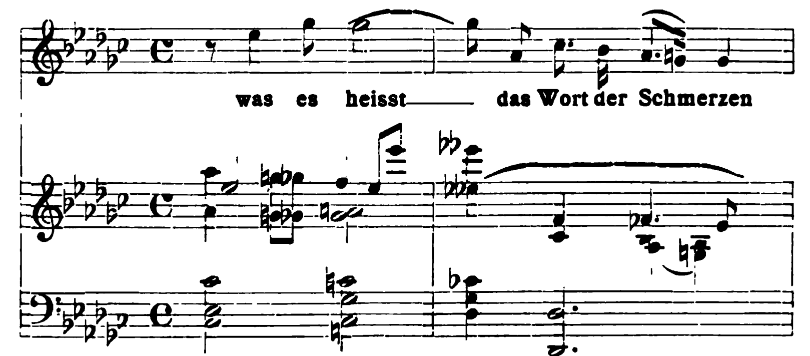
es Leiteton der Terz, vor dem as Leiteton oder Vorhalt. Das war vor allem etwas für den Sänger, der es ja in der Gewalt hat, höheres und tieferes gis, oder as und gis zu differenzieren, wenn er feinfühlig ist. Das war aber auch ein königlicher Gewinn für den Klavierkomponisten, der, wenn er auch nicht konnte, was der Sänger, doch nun Töne zur Verfügung hatte, die sich inniger vergesellschafteten, die reichere Inhalte bekommen hatten, durch ihre vielfältigeren Beziehungen sozusagen mehr erlebten, mehr aussagten, feinerer Empfindungen fähig waren, kurz: die unbegrenzte Möglichkeiten geschaffen hatten. Welche wunderbare Dialektik ergab sich, wenn man die Stimmen der Akkorde auflöste und in chromatischen Melodieen hinziehen liess, welche wunderbare Gefühlsbewegungen und Gefühlsschwankungen, Gefühlsfärbungen offenbarten sich, wenn man die Halbtöne in ihren Veränderungen schillern liess, welch wunderbarer Apparat ergab sich für intime Seelenstudien, für die musikalische Psychologie.

Mit der modernen Chromatik hatte die Tonkunst das bekommen, was zu haben man dem Leben der letzten Jahrhunderthälfte überhaupt nachrühmt: die Nerven.

Am 31. März 1888 schrieb Wolf das tiefergreifende „Lebewohl!" Es sind die Abschiedstränen, die Mörike seiner kleinen Braut Louise Rau nachgeweint hat, als sie von ihm ging.

> „Lebe wohl!" Du fühlest nicht,
> Was es heisst, dies Wort der Schmerzen.

Was sich nicht mehr mit Worten sagen liess, das sprachen die Töne aus, deren Seele nun so unendlich reicher geworden war.
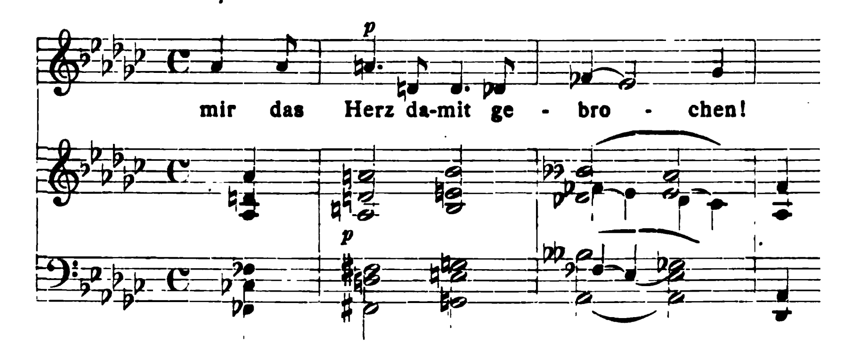


In das hohe ges der Singstimme schrieb Wolf eine Welt von Schmerz; denn dieses ges hat zwei Schicksale. Zuerst ist es Septime, im nächsten Takt wird es Vorhalt. Seine Dissonanzspannung löste der Komponist nicht auf, sondern erhöhte sie; der Ton erlebt ein inneres Creszendo von Sept zu Vorhalt, es ist gleichsam eine Synkope des Klanges. Der Krampf steigert sich. Das ges wird von der Singstimme überhaupt nicht aufgelöst (im Klavier folgt später ein f), der Ton reisst förmlich ab: es ist unaussprechlich, was ein Abschiednehmen heisst.

So nimmt die Singstimme die Schicksale des Tones ges in sich auf: ein Seelenschicksal.

Am Schlusse flüstert die Stimme:

> Lebe wohl! Ach tausendmal
> Hab' ich mir es vorgesprochen,
> Und in nimmersatter Qual
> Mir das Herz damit gebrochen.



Auf das Wörtlein Herz tritt plötzlich geheimnisvoll der Sext-Akkord von D-dur ein, mitten in der nach Des-dur sich lösenden Schlusskadenz:*) Wie hatte einst dieses Herz so voll und froh geschlagen. Im nächsten Takt die herabgepressten, dissonierenden chromatischen Töne bb (Non) und fes (Sext); die Singstimme schluchzt:

*) Dieses D-dur ist nichts als der chromatisch tief alterirte Unterdominant-Akkord (Sixte ajoutée, Ges b es) von Des-dur. fis-D-a statt Ges-bb-eses. Man beachte den Schluss der Singstimme: ges, die Septime. Auf einer Consonanz hätte sich mit dem Worte gebrochen auch nicht schliessen lassen.

dies Herz ist nun gebrochen. Alles Blut ist ihm entwichen. — Das wirkte der Zauber der Chromatik. Er ist weggeblasen, so wie man diatonische und nicht mehr chromatische Töne denkt. Man versuche es lieber nicht.

Aber die Chromatik hat noch ein zweites Talent. Gerade in ihrer Sensibilität ist sie es, die die Diatonik noch urwüchsiger, kraftvoller und gesünder erscheinen lässt, und Wolf zögert nicht, diesen Kontrast zu plastischen Bildern zu verwerten. Ein besonders zartes Beispiel bietet No. 8 des Italienischen Liederbuches, das wir wohl vorgreifend zitieren dürfen. „Nun lass' uns Frieden schliessen, zu lang ist's schon, dass wir in Fehde leben.“ Das Lied bewegt sich nicht aus Es-dur heraus. In der Tiefe ruht fast immer, verankert wie ein Orgelpunkt, das Es, und ein wunderbarer Frieden geht von dieser Ruhenote aus. Alles ist diatonisch gehalten. Nur ein leises Chroma meldet sich schmeichelnd hier und da: das fis, das ins g strebt, um mit b eine süss vereinte Terz zu bilden. Der Geliebte bittet: lass uns Frieden schliessen! Diese wenigen Noten, die immer wiederkehren, fast in jedem zweiten Takt:



sind das Symbol des Liedes. Sie halten Krieg und Frieden in den Händen. Eine Wirkung der Chromatik, wo sie mit der Diatonik kombiniert wird.

Auf demselben Kunstmittel beruht im Spottlied die plastische Figürlichkeit des dekadenten Herrn Barons, und des gesunden Bürgerkindes, des Schauspielers.

Und wie diese Kombination im einzelnen Liede, so wirkt sie auch im Nebeneinander der Lieder im ganzen Bande. Welch köstliche gesunde Morgenfrische geht von der Fussreise aus, die fast nur die Urschritte der volkstümlichen Harmonie kennt; wie prall und pausbäckig ist das Kerlchen, das das Selbstgeständnis singt: „Ich bin meiner Mutter einzig Kind, und weil die anderen ausblieben sind . . .“

Daneben das Katerlied Zur Warnung mit den übermässigen

Dreiklängen in wackeliger Quartsextlage; wie schleicht das alles in müder Chromatik hin — die vertonte Übernächtigkeit. Und wieder die übermässigen Dreiklänge in der Nimmersatten Liebe. „Das Mädchen“, meint der Dichter, „hielt in guter Ruh, wie's Lämmlein unterm Messer“ — aber diese geschwätzigen Akkorde verraten die süsse Spannung, die im Mädchenbusen war, als Mund an Mund geriet.

So lässt die nervenfeine, neue Chromatik das berühren, was jeder Seele zu unterst und zu innerst sitzt.

Wolf hat die übermässigen Dreiklänge freilich nicht erfunden; wir wissen noch, wie uns geschah, als wir sie zum ersten Male von Brünnhilde auf dem Felsen in die Lüfte jauchzen hörten. Aber neu erfunden ist die Anwendung, die er von diesen aus zwei Körpern zusammengeschraubten Akkorden und ihrer inneren Federkraft machte. Ebenso hat Wagner das mächtig gequaderte diatonische Walhallmotiv — es ist eine einfache Schulkadenz: I, IV, I, V, I — den nervös zuckenden Chromatismen Loges gegenübergestellt. Und im ersten Satze der Romantischen Symphonie türmt Bruckner aus schlichten Dreiklängen den Choral auf, der in seiner Erhabenheit den grandiosen Gegensatz zur ringenden Chromatik der Durchführung bildet. Alle Feinbeziehungen der Chromatik, wie wir sie bei Wolf kennen lernten, sind von Wagner ausgegangen; aber er wendete sie nicht an wie Wolf, weil er für die grosse Bühne dachte und schrieb. Von derselben Gesundheit wie die Wagners und Bruckners ist auch Wolfs Chromatik, nur ist sie von feinerer Artung: sie ist umgebildet für die Bedürfnisse des lyrischen Kunstwerkes, und das vermochte Wolf, weil er eine Persönlichkeit war. Benützt er doch auch ältere Linienchromatik, wo er ihrer als notwendigen Ausdrucksmittels bedarf: man höre das Jammern der drei Halbtöne im Tambour: „Ach weh, ach weh!“

Und um auch in der Harmonik seiner Universalität die Krone aufzusetzen, greift Wolf über die modernste Chromatik zurück auf den alten Kirchenton, so wie es Wagner und Bruckner gelegentlich, Brahms sehr oft getan. Es sei an die eigentümliche Weise erinnert, die er Auf ein altes Bild gesungen hat, eine Weise, die bis auf den neuzeitlichen Dur-Schluss wie das (transponierte) hypo-äolische Tongeschlecht klingt: es liegt wie Patina auf diesem Gedichte.

BRIEF HUGO WOLFS AN FRIEDRICH ECKSTEIN.

Original im Besitz Fr. Ecksteins in Baden bei Wien.

kräftig, gemüthvoll, u. z. launige
Gedichte, die Sie besonders
admiriren. „An den Schlaf"
„Neue Liebe" (beendet am 4. Octb.)
„Zum neuen Jahr" (5. Octb.)
„Schlafendes Jesuskind", „Wo
find ich Trost" (beendet am 6. Oct.)
Jetzt arbeite ich gerade an der
„Charwoche", die über die
Maßen herrlich wird.
Alle Lieder sind so durchaus
erschütternd componirt. Mir
sind oft genug dabei die
Thränen über die Wangen
gerollt. Sie überragen an
Tiefe der Auffassung alle übrigen
von Mörike.
Gott gebe nur, daß sie mir die
Feierwoche gelingt. Mir dauert es

sind die 50 versandt.
Haben Sie Spitta gesprochen
wegen des Separatdruckes
der Gedichte. Dafür dürfte ich
die Vollen erfreuen, daß Sie
geschrieben einmal mit Rollen
vorsand. Ich arbeite Tag
und Nacht, was Ruhe ist
weiß ich nicht mehr.
Ich will die Lieder mit
einer Vorrede herausgeben.
Was sagen Sie dazu?
Noch Eines: Sprechen Sie den
den Verleger der Mörike'schen
Gedichte, ob er jenes
Bild aus den jungen Tagen
des Dichters [illegible] zum bequemsten
Preise verschaffen könne.

~~[illegible]~~ aber schnell, schnell, schnell.
Möchte nicht vor Weihnacht
erscheinen, sonst bringe ich Sie um-
[illegible].
Noch eins: Wetzler soll auf das
Eigenthümlichkeit meiner verletzten
Lieder verzichten. Sagen Sie ihm
das. Diese Schrift genügt
mir schon lange genug.
Er kriegt Prozente u. damit
basta!

Und noch eins. Ich werde natürlich
~~[bei …]~~ die ersten Nächte bei
Ihnen zubringen. Bereiten Sie
sich also vor diesen Tage mich
würdig zu empfangen.
Herzl. Ihr
[illegible]
Unterach, 8. Okt. 888
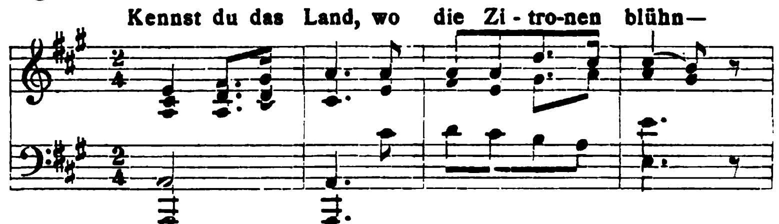
Die Darstellung aus dem Geiste der modernen Harmonik, namentlich der Chromatik, erklärt auch am deutlichsten, wodurch sich Wolfs Goethe- und Mörikelieder von den Vertonungen älterer Meister unterscheiden; unsere Harmonik ist ja ein Stück unseres Seelen-, unseres Kulturlebens. Schon für das Auge ergibt sich ein feiner gezeichnetes, „komplizierteres" Notenbild. Man vergesse nicht, dass es oft ein Zeitraum von 100, mindestens aber einer von 60 Jahren ist, der Wolfs Komposition von Goethes Gedichten trennt, mindestens ein Zeitraum von 80 bis 50 Jahren, der seine Vertonung von einer Beethovenschen, Schubertschen oder Löweschen trennt.*) Und solche Entfernungen lassen sich nicht verwischen, denn jeder Künstler überträgt sich und die Empfindung der Zeit, wenn nicht die der Zukunft in sein Werk. In ihrer Geistigkeit und Technik sind Beethovens und Schuberts Goethelieder auch „moderne" Musik gewesen. Wenn Beethoven 1810 seine Mignon der Bettina „scharf und schneidend" vorsang, „dass die Wehmut auf den Hörer zurückwirkte", so war sie von Affekten ähnlich bewegt, wie es Wolfs Freunde waren, wenn er ihnen 1890 seine Mignon vorsang. Die Technik der Künste steht nicht stille, sondern verändert sich, wie sich das Empfindungsleben ändert, aus dem sie hervorgeht. Eine Szene wie die, wo Leonore und Florestan jubeln: „O namenlose Freude!" konnte Gluck nicht darstellen, und eine Seelenhandlung wie die im zweiten Akte Tristan war ohne die Chromatik nicht möglich. So schaffen neue Gefühlswelten auch das Bedürfnis nach neuen Techniken. Es gibt starke Geister, die trotz ihrer Vergangenheitstechnik noch auf uns wirken: Gold schimmelt nicht; aber wir können keinem Künstler, der mit uns lebt, zumuten, sein Gold nach alten Mustern zu schmieden.

Und Wolf war ein Kopf, in den sich die Summe dessen hineinkonzentrierte, was die Zeit an Musik erlebt hatte. Als einmal von einer Sängerin an einem Abend vier Mignonlieder vorgetragen wurden,
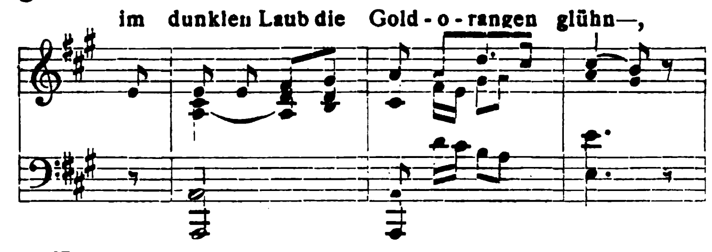
*) Goethes Prometheus entstand 1773, erschien 1785, und wurde komponiert von Reichardt (1809), Schubert (1819). Goethes Ganymed erschien 1789, von Schubert 1817, von Loewe 1836 oder 1837 komponiert. Mignons Gesang (1795) von Beethoven aus dem Jahre 1810 datiert, von Schubert 1816 geschrieben. Wolfs Goethelieder entstanden 1888—1889. — Mörikes Fussreisse, Nimmersatte Liebe, Lied vom Winde, entstanden 1828 — und wurden von Wolf 60 Jahre später vertont.

die von Beethoven, Schubert, Liszt und Wolf, zeigte es sich, wer stark war. Nur zwei kamen überhaupt in Betracht. Schuberts Mignon machte uns wenig Eindruck, schon wegen der sinkenden Modulation bei dem Aufschwung: „Dahin, dahin!" Liszts etwas nobel gekleidete Mignon sang eine moderne Konzertarie.*) Beethovens Mignon schien dagegen von einer Empfindungskraft erfüllt, die sie trotz einer gewissen Schwere der Technik schön erhielt; Wolfs Mignon aber empfand, was wir mit ihr empfinden. Es war unsere Mignon. Hören wir Beethoven und Wolf nebeneinander an.

Wolfs Mignon ist wie die Beethovensche strophisch gegliedert, doch ist jede Strophe selbst wieder, je nach dem Inhalt, verändert. Beethoven beginnt sogleich mit der Melodie und begibt sich ohne Einleitung in medias res:
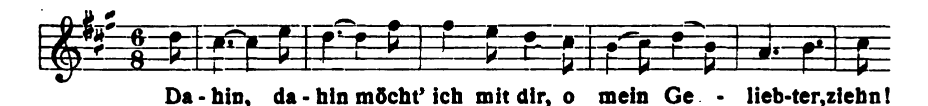


Dann folgt eine belebende, psychologisch charakteristische Verkürzung dieses Motives um einen Takt:
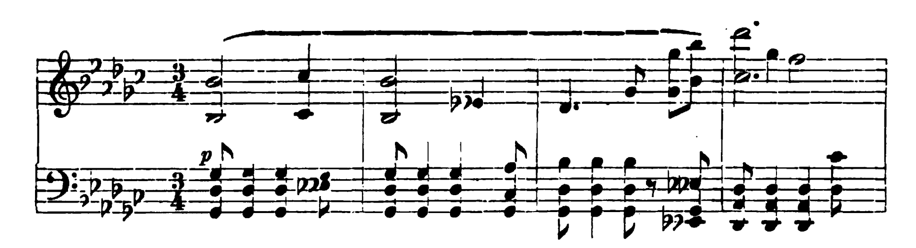


*) Wolfs eigene Stellung zu Liszt änderte sich später. Er schätzte dessen Lieder ungemein, bevor er selbst welche schrieb. Als er danach einmal im Wagnerverein Liszts Mignon hörte, war er, wie Eckstein erzählt, „enttäuscht". Es bedeutete nicht mehr das Gleiche für ihn. — Liszt hatte einige von Wolfs ersten Liedern gekannt, darunter die Spinnerin, die er durchsah, lange vor der Veröffentlichung. Das mit Korrekturen versehene Manuskript, das Wolf von Liszt empfing, war das der Spinnerin, nicht das des Streichquartettes, womit die Bemerkung auf S. 116 des ersten Bandes richtig gestellt sei.

Die Linke löst die Begleitung in ruhigen Triolen auf zu den Worten: „Ein sanfter Wind . . .“ Das Lied wird farbenreicher, bewegt sich über A-moll nach C-dur, um mit der Frage: „Kennst du es wohl?“ in die Ausgangstonart zurückzugehen. Bewegtere Sechsachtel begleiten die Ausrufe: Dahin, dahin!



Das ist stark empfunden, lebendig gesteigert und für die Zeit musikalisch so reich, dass Goethe, wie Friedländer bemerkt, die Strophengliederung aus dem Liede gar nicht heraushörte. Er hielt es für durchkomponiert.

Wolf leitet die Ballade mit einigen verträumten Takten des Instrumentes ein; das Hauptmotiv wird angeschlagen, das sehnsüchtig, über unruhevollen Synkopen, die Flügel spreizt.
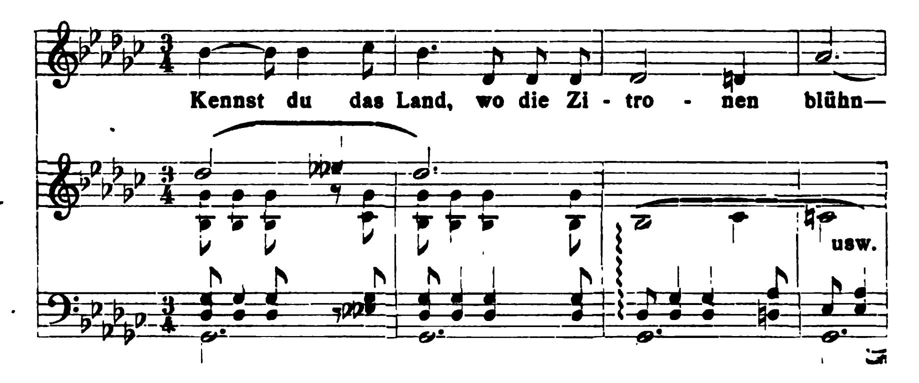


Mignon sinnt vor sich hin; sie ist stumm, während es in ihr schon singt.

Die Harmonie in ihrer Moll-Dur-Mischung*) verbreitet ein eigentümliches Helldunkel, der spannende Vorhalt im 4. Akt kündigt eine seltsame Bewegtheit an: die ersten Takte sind schon alles.

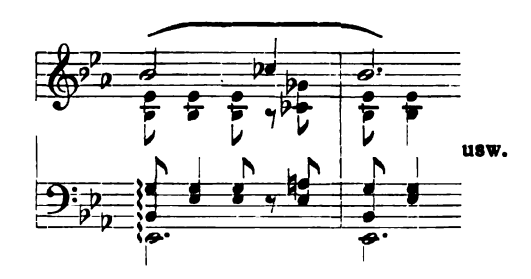
Mignon regt leise die Lippen: „Kennst du das Land?“ — und die ersten Worte zittern von innerem Beben. Die Deklamation alleine verrät es, die den Rhythmus des Hauptmotives synkopisch verschiebt.

*) Ges-dur und Ces-moll im 1. und 3 Takte.

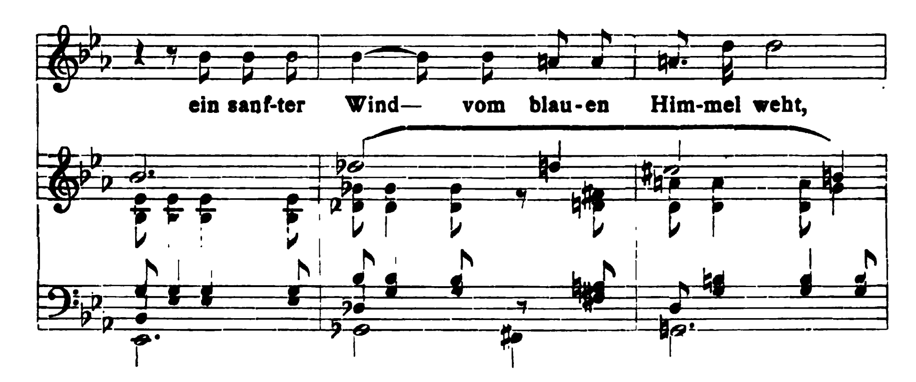


Das Klavier trägt das Hauptmotiv mit derselben Harmonieunterlage um eine Terz höher. Dann schlägt die rechte Hand pp eine chromatische Mittelstimme an, und spinnt sie eine ganze Oktave lang von b bis b aus wie einen feinen Nerv und diese singende Stimme verändert fortwährend die Harmonie, durch die sie aufsteigt; welches Leben gibt sie dem Worte blüh'n, wenn ihr c damit zusammentrifft!

Und je länger Mignon von der Heimat singt, desto feiner zuckt ihr sanftes Gesicht. Dieselbe Melodie schlägt uns ans Ohr, aber ein neuer Harmonieninhalt, ein helleres Leben ist unter dem b-ces-b enthalten; wir hören dieselben Töne jetzt in Es-dur, die wir früher im matten Ges hörten:
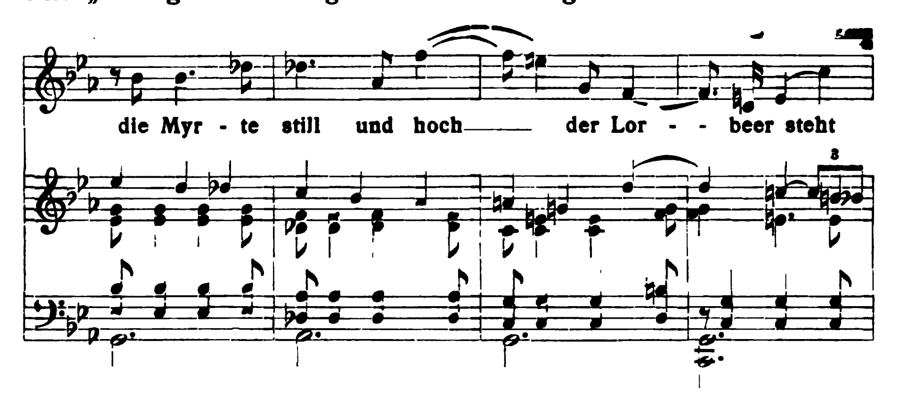


Und wenn das Kind nun mit weitgeöffnetem Auge, in die Ferne schauend, erzählt: „Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht," fällt es wie Sonnenstrahlen goldig in die Harmonie:



Wieder trägt das Klavier das Hauptmotiv um eine Terz hinauf: es klingen dieselben Noten wie früher.*) Aber es sind noch hellere, wärmere Klänge geworden; die andere Harmonie gibt ihnen andere Seelen, andere Bedeutungen, andere Ziele. Sie führen nach G-dur, in die weiteste Entfernung von Ges: wie eine Vision liegt in der Ferne das südliche Land unter dem Gold-Azur des Himmels.
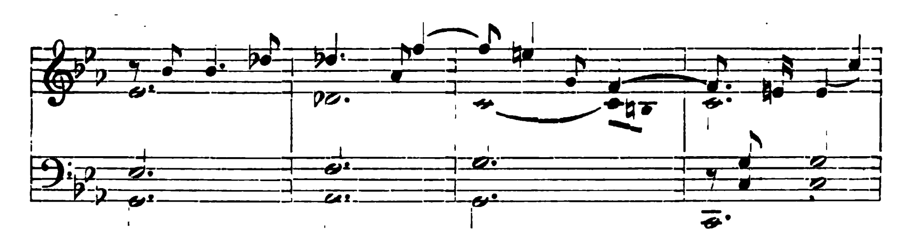
Und nun ein paradiesisches Farbengewoge der Harmonieen: Es-dur, Des-dur, C-dur, über das hin eine chromatische Stimme herabsinkt, eine „durchgehende“ Gegenmelodie zur Singstimme:



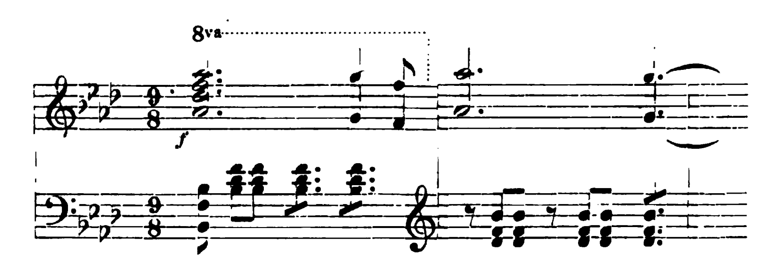
Eine Harmonie belichtet die andere; man hört das C-dur auf vorhergegangenes Des-dur, wie hier, anders, als etwa auf vorher-

*) Jetzt des-d-cis, früher des-eses-des. Das des aber war Quinte, also Konsonanz; das cis ist Vorhalt, also Dissonanz.

gegangenes A-moll; und man hört eine ganze Harmoniefolge, wie diese anders, wenn der Hauptton des Stückes Ges-dur ist, als wenn er A-dur wäre, und dies bedingt die ebenso zauberhafte als anschauliche Wirkung der Stelle: „und hoch der Lorbeer steht.“ Dazu die feinpinselige Ausmalung der Harmonie mit (zum Teil) chromatischen Vorhalten, die ein vibrierendes Leben ausbreiten und ohne die die Stelle ihren visionären Charakter verlöre. Die einfachen Harmonieen — zugleich eine Gehörsübung — lauteten:
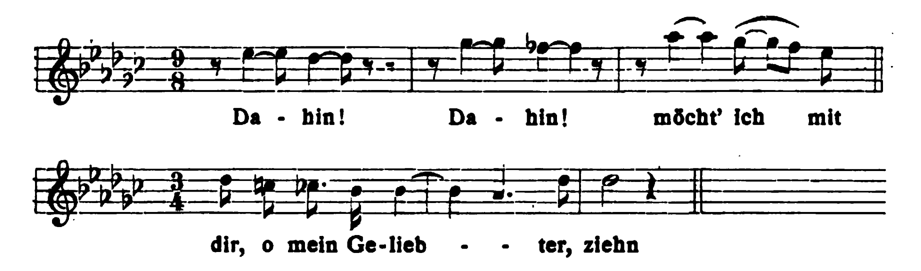


Nun ein elementarer Gefühlslosbruch. Das Klavier bringt allein in leidenschaftlicher Bewegung das zweite Thema:



Bald hämmert die linke Hand die Begleitung in voller Kraft, bald hält sie nachlassend inne. Mignon, in deren Seele es aufwogte, hält noch an sich und fragt in nervöser Ruhe — wieder die verschobene Deklamation —: „Kennst du es wohl . . .?“ Zweimal fragt sie. Dann bricht ihre verhaltene Leidenschaft durch und in vollster weiblicher Hingebung strömt sie über: „Dahin, dahin möcht ich mit dir, o mein Geliebter, zieh'n!“ *)

*) Man beachte, wie Wolf die metrischen Pausen des Gedichtes („Dahin! Dahin! — — —“) musikalisch umgearbeitet hat.
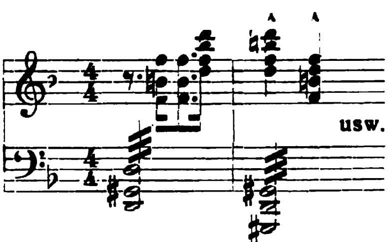


Der volle Klang des Klaviers rauscht in Passagen auf — Wolf hat deren Form in den späteren Ausgaben vereinfacht — und die Singstimme, deren Melodik vom zweiten Thema herrührt, gleitet sanft und innig zurück nach Ges-dur. Das Vorspiel zur zweiten Strophe beginnt. — Und so prüfe man den wechselnden Gefühlsgehalt der beiden anderen Strophen.
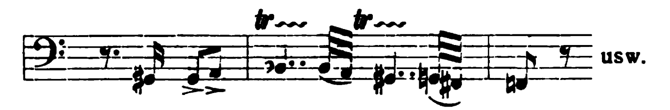
Aber wie reich ist das innere Erleben Mignons schon in dieser einen, der ersten Strophe, gewesen; wie wühlte es in ihrem Herzen, wie hielt sie krampfhaft an sich! Zwischen Ahnungen und Traum, zwischen Kindheit und aufblühender Weiblichkeit stand sie vor uns. Diese Veränderungen der Seele erlebte Beethovens Mignon nicht. Sie sang ein Lied und klagte ihre Sehnsucht: sie lebte eine Stimmung, ein einfacherer, nervenloser Mensch. Beethovens Mignon war ein Kind des Jahrhundertbeginnes, Wolfs Mignon ist ein Kind des Jahrhundertausganges. Sie hat das kompliziertere Innere, und aus den Gegensätzen ihres Empfindens bildet sich ein Seelendrama. „Unsere“ Mignon konnte nur aus dem Geist unserer Musik wiedergeboren werden.

Ein ähnlicher Gegensatz — abermals ein Gegensatz der Zeit — ergibt sich, wenn wir etwa Schuberts Prometheus und den Hugo Wolfs hören. Bei Schubert, dessen Vertonung wohl allgemein bekannt ist, spricht der Gigant seinen Monolog halb im ariosen, halb im rezitativischen Tone. Dadurch entstehen reiche, kontrastierende Gruppen, und ihre Lebendigkeit wie die musikalische Fülle des Ganzen sind von grossartiger Wirkung, wenn auch der aus Moll nach Dur strebende Schluss unleugbar ein etwas theatralisches Pathos annimmt. Wolf gibt diesen Monolog als Drama wieder. Er führt — ein genialer Gedanke — Zeus selbst ein, den „Hochdonnerer“, der

mit dem Blitze durch die Wolken fährt, und den das eherne Motiv symbolisiert:



Dröhnende Donnerschläge erschüttern die Erde:



Ruhig schweigend sieht Prometheus dem Kroniden zu. Dann erhebt er furchtlos die Stimme:

> Bedecke deinen Himmel, Zeus,
> Mit Wolkendunst
> Und übe, dem Knaben gleich,
> Der Disteln köpft,
> An Eichen dich und Bergeshöhn.

Er knüpft an das Schauspiel an, das ihm Zeus bereitet hat, und höhnt es, und sein Hohn ist um so provokanter, als es der Hohn eines Selbstsicheren, Furchtlosen ist.

Dieser Gegensatz, bei Schubert nicht vorhanden, bringt das Gedicht zur höchsten Anschaulichkeit, ja, wir erkennen: Wolf hatte gar nicht das Gedicht im Auge, sondern den Monolog, der den dritten Akt von Goethes dramatischem Fragment einleitet. Er sah nicht Verse, sondern die Gestalt des Prometheus, der schon Merkur im 1. Akte abgewiesen hat, als er zu vermitteln kam, und der noch Minerva aus seiner Werkstätte weisen wird, wenn sie abermals kommt.

Nach dieser aus der Realität der Vorgänge herauswachsenden Einleitung der Monolog selbst. Wolf fasst die einzelnen Absätze je nach dem Gedankeninhalt zusammen und bildet drei einfache grosse

Gruppen. Jede in gewaltiger Breite ausladend und jede durchweg auf ein besonderes rhythmisches Motiv gestellt: zuerst hinrollende Achtel, dann bewegtere Synkopen, und endlich erregte, stürmende Triolen. Und jede Gruppe ist von der anderen getrennt: durch die Motive des blitzeschleudernden Zeus.

So ringen der Gott und der Riese um die Herrschaft der Welt. Auf die Schlussworte des Prometheus:

„Und dein nicht zu achten
Wie ich!“

— gerade auf das Dein lässt Wolf wie ironisch, noch einen letzten Donnerschlag des zürnenden Gottes vernehmen: Prometheus bleibt ungebrochen.

Dieses D-moll-Stück ist ebenso formgeschlossen, als gross empfunden. Beethovenscher Titanentrotz entlädt sich. „Und was soll man von Prometheus und Ganymed sagen?“ schrieb Kauffmann im Dezember 1890 an Wolf, „dass Sie damit Schubert weit übertreffen, ist doch das Wenigste. Beethoven wäre der Einzige gewesen, der diesen Titanentrotz hätte musikalisch aussprechen können — er hat es nicht getan, wenn man nicht den ersten Satz der Neunten dafür verstehen will. Aus solchem Gold ist Ihr Prometheus geschmiedet. Wohl Ihnen.“

Dennoch konnte dieses Tonschauspiel nur einem gelungen sein, der die Wagnersche Zeit erlebt hatte, denn sowohl der Ausdruck des Ganzen, wie die Charakteristik der Einzelheiten sind Geist von modernem Geist. So die chromatisch aufsteigenden Bässe zu einer denselben Ton festhaltenden Oberstimme, oder die Erhöhung eines Motivs um einen halben Ton (wenn es wiederkehrt), um Wiederholungen zu Inhaltssteigerungen zu machen.*) Wolf konnte den Kauffmannschen Brief am 22. Dezember 1890 mit einer gewissen Genugtuung beantworten. „Was Sie mir über Prometheus und Ganymed schreiben, hat mich auf das innigste gefreut. Auch ich bin der Ansicht, dass Schubert die Komposition dieser beiden Gedichte nicht gelungen ist und dass es einer nach-Wagnerschen Zeit erst vorbehalten war, diese

*) Zu den Worten „Wer rettete vom Tode mich?“ kehrt der Anfang des Stückes wieder, aber nicht mehr in D-moll, sondern in Es-moll.

grossartigen Gedichte im Goetheschen Geiste zu vertonen. Es ist geradezu unglaublich, wie Leute von so feinem Verständnis als z. B. mein Freund Schalk gegen meinen Prometheus zu Gunsten des Schubertschen opponieren konnten. Auch Levi und Porges in München wollte mein Prometheus nicht einleuchten, wohingegen mir von anderer Seite (z. B. Weingartner) gerade diesem Stück gegenüber die begeistertste Anerkennung ausgesprochen wurde. Gegen einmal gefasste Vorurteile anzukämpfen ist wahrlich eine harte Arbeit und für den davon betroffenen Künstler äusserst betrübend."

Wolf glaubte den Geist Goethes tiefer erfasst zu haben als Schubert und glaubte es den gesteigerten Kunstmitteln unserer Zeit zu danken, wenn er ihm intensiveren musikalischen Ausdruck geben konnte, als sein Vorgänger. Darin hatte er auch Recht: es war, wie G. Kühl sagt, sein Vorteil „ein Später" zu sein, und es ist echt künstlerisch, dass er seine eigenen Kinder über alles schätzte. Als produzierender Künstler hatte er auch das Recht, andere Künstler abzulehnen, sowie Goethe Kleist ablehnte, oder wie Friedrich Hebbel Goethe dort ablehnte, wo wir ihn bewundern. Allein wir müssen keineswegs seiner Ansicht sein, dass Schubert die Komposition von Prometheus überhaupt nicht gelungen sei. Schubert hatte den Gehalt aus dem Geist seiner Melodie vertont, soweit die strenge Grösse der Gedichte überhaupt seinem Naturell entgegenkam. Seine Technik konnte nicht die Wolfs sein. Ja wer so fabelhaft viel produziert hat, wie Schubert, hätte sogar ein Recht darauf auch „schwächere Sachen" hinterlassen zu haben. Bei seinem Prometheus aber gilt nicht einmal dies. Der Unterschied ist wieder der, wie bei der Mignon-Ballade: Es kommt darauf an, wie man fühlt, ob modern oder nicht. Wolfs Prometheus ist unser Prometheus, und um der Deutlichkeit eine Trivialität zu opfern: Schuberts Prometheus ist auch nicht schlecht.

Weder Schuberts noch Wolfs Prometheus will als gross gelten lassen Dr. Max Friedländer in seinem mehrfach zitierten Werke. Der treffliche Musikgelehrte scheint dem modernen Empfinden ferne zu stehen, wenn er erklärt, er erwähne Wolfs Namen unter den Prometheus-Komponisten nicht wegen der Bedeutung seiner Musik, die ihm nicht gross zu sein scheine. „Wer aber eine so schöne Komposition geschaffen hat, wie Wolf zu Anakreons Grab, muss auch

in seinen übrigen Werken beachtet werden.“ Da wir die Gültigkeit von Gefühlsurteilen anerkannt haben, wollen wir keinen Gegenbeweis führen, uns aber auch die Grösse von Wolfs Prometheus nicht ausreden lassen.*)

Von grösserem Werte als alle schriftlichen Versuche ist es immer, sich vom lebendigen Klang überzeugen zu lassen. Man höre dieselben Gedichte in der Vertonung verschiedener Meister an, älterer und neuerer, grösserer und kleinerer, und ein „historischer“ Liederabend, wie er hier gemeint ist, wird das klarste Bild von dem Wechsel der Auffassungen, dem Unterschiede der Individualitäten, der Mittel und der Zeiten geben.

Und was die Stellung der Dichter selbst zu den Kompositionen ihrer Gedichte betrifft, darüber sagte Emil Kauffmann in der Schwäbischen Chronik (vom 12. April 1890) ein sehr richtiges Wort:

„Es steht wohl ausser Zweifel, Komponisten wie Zelter, Reichardt, Hetsch, Kauffmann haben einem Goethe und Mörike viel mehr zu Dank gesungen als — ein Schubert oder gar Wolf.“

Gewiss. Wenn wir auch die Kompetenz der Dichter in musica nicht immer allzuhoch anschlagen, wir trauen ihnen doch die besten Urteile über die poetischen Grundstimmungen zu, und glauben von ihnen den Eindruck, den die Hochstehenden des Zeitkreises empfingen, zu erfahren. Allein, wenn man sagt: „dies Gedicht Mörikes ist unsterblich“ — was sagt man anders, als dass es Jahrzehnte, Jahrhunderte später noch Leser anrege, es zu bewundern, Musiker, es zu komponieren? Es ist ganz selbstverständlich, dass Mörike, der in Mozart lebte, die Lieder schätzte, die Freund Hetsch, der Musikdirektor in Mannheim, aus dem Maler Nolten komponierte, dass er Hetsch und Kauffmann auch an Theodor Storm als geeignete

*) Übers Ziel zu schiessen scheint Paul Müller, der den Freunden des Ganymed zu bedenken geben will, dass Schubert ihn mit 20 Jahren schrieb: „Solche Gedichte muss man nicht mit 20 Jahren komponieren wollen.“ Wir können hier nicht beide Kompositionen vorführen, möchten aber Paul Müller zu bedenken geben, dass, wer mit 18 Jahren den Erlkönig geschrieben hat, sich mit 20 nicht gerade zu scheuen brauchte, es mit dem Ganymed zu versuchen, und bis zum 32. Lebensjahre konnte Schubert nicht warten. — Man vergleiche übrigens Wolfs Ganymed mit dem Loewes, dem es an Trivialitäten nicht fehlt.

Komponisten empfahl, — „kein Dritter könnte es besser machen" — und dass ihn Kauffmanns gemütvolle Hausmusik ansprach. Von besonderem Interesse mag es dabei sein, wie er sich zu Kauffmanns Gärtner*) verhielt.

„Die Begleitung ahmt einen sanften Galopp höchst angenehm nach, der neben der Melodie immer fortgeht, und, wenn dieselbe absetzt, besonders herausgehört wird." (Mörike an Hartlaub, 29. Dez. 1842.) Nun ist es zwar merkwürdig, dass Wolfs „Gärtner"**) im selben $^6/_8$-Takte komponiert ist, und denselben Rhythmus durchführt, man könnte beinahe von einem „sanften Galopp" reden, der „neben der Melodie immer fortgeht", und Mörike vielleicht sogar noch gefallen hätte. Aber Lieder wie der Seufzer oder Peregrina hätten ihm nichts, oder nichts Angenehmes mehr gesagt, und ging schon Goethen Beethovens Mignon, so sehr er von ihr ergriffen wurde, ein wenig gegen den Strich — was hätte er mit Wolfs Gesängen angefangen!

Wolf hat zwar nie „Litteraturgedichte" komponiert, Gedichte, die bloss „für die stumme Lektüre bestimmt" waren, und dem Dichter in der Komposition als etwas „Wildfremdes" vorkommen mussten; er hat nur musikalische Gedichte gewählt. Aber aus ihm sprach eine andere Zeit, eine andere Geistigkeit, und endlich: diese Gedichte wurden für uns und Spätere komponiert, nicht für Mörike und Goethe und deren Zeitgenossen.

Wie die Harmonik, so baut Wolf auch die Deklamation individuell aus: er fand seinen eigenen Stil; überall steckt seine Persönlichkeit. Als Deklamator geht er von demselben Prinzipe aus wie Richard Wagner: aus der Wortmelodie die musikalische Melodie aufblühen zu lassen. Aber er gelangt zu anderen Ergebnissen, weil er nicht für das Theater schrieb und weil sein Stoff, sein Publikum ein anderes war. Jeder Künstler sucht nur sein Inneres deutlich zu machen; die Form, die er gibt, richtet sich nach dem Zwecke.

In seinem Modernen Geist der Tonkunst polemisiert Prof. Arthur Seidl gegen die Wolfische Deklamation und möchte u. a. „den Wiener Herren Wagnerianern zu bedenken geben, dass Wolfs oft unruhig

*) Erschienen bei Franz Müller in Stuttgart. Das Lied steht in A-dur. Im selben Hefte auch „Der Frühling", von Mörike.

**) Das Gedicht wurde auch von Schumann vertont, op. 107, No. 3.

sprunghaftes Auf und Ab in der Singstimme selten dem Wagnerschen Ideal von Sprachgesang ganz entsprechen dürfte". Der geschätzte Wagnerstreiter und verdienstvolle Herold der Moderne ist da etwas zu kurz gesprungen. Wolfs Deklamation will gar nicht dem Wagnerschen Ideal entsprechen, denn sie ist ein Fortschritt. Wagner brauchte grössere Deutlichkeit, weil er das Wort hinaus in weite Räume singen liess, wo es von einigen Tausend noch verstanden werden sollte. Wagner liess Heldenmenschen singen: Wotan im Anblick der Burg, Siegfried am Ambos, Brünnhilde auf dem Felsengebirge. Nur wo sein Stoff bürgerlich wurde, da wurde es sozusagen auch die Deklamation; man vergleiche bloss Wotan und Brünnhilde im 2. Akte der Walküre mit Sachs und Evchen im 2. Akte der Meistersinger, am Abende, vor dem Schusterladen: um wie viel fein gespitzter das Wort hier schon klingt. Wolf schuf für andere Perspektiven. Er lässt den Schäfer im Anblick des Storchenpaares singen, den Tambour auf der Trommel, den Dichter vor dem freundlichen Städtchen. Und für manches Wolfsche Lied ist schon der Konzertsaal zu gross, manches lässt sich nur ausfühlen, wenn man neben dem Spieler am Flügel sitzt, in der traulichen Einsamkeit des Zimmers.

Als Wolf 1890 in Köln auch Arnold Mendelssohn besuchte, sang er ihm und seiner Frau ein ganzes Schock Lieder vor; eben wollte er mit dem Epiphanias beginnen, als Frau Mendelssohn durch Kindergeschrei abgerufen wurde. Nun wartete der Ungeduldige ganz geduldig, bis die Frau re bene gesta zurückkehrte, denn er sagte: „Das ist ein Lied fürs Haus; da muss die Frau dabei sein."
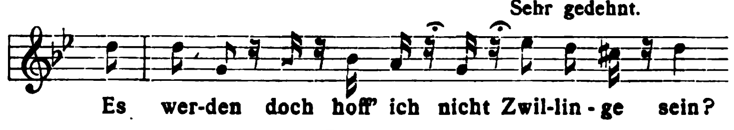
In diesem Belang war Wagner nicht Wolfs „Ideal", wohl aber sein Ausgangspunkt. Von Wagner lernte Wolf, dass man einer Klarinettenmelodie nicht Worte unterlege, die von einer Frauenkehle gesungen werden sollen, dass man korrekt und natürlich, und nicht Lügen deklamiere, dass die Prosodie durch die Musik gesteigert, nicht verwischt werden dürfe. Stellen wie die im Tristan „Frau Minne kanntest du nicht, nicht ihres Zaubers Macht," wo das Pronomen durch die Synkope lebendig wird, wurden ebenso Vorbilder, wie die im Parsifal: „Denn ich verwalte nun dein Amt," wo Pausen das bedeutsame Wort hervorspringen lassen.

Aber das Wort für das Lied zu stilisieren, das gehört Wolf alleine an. Das lernte er nicht von Wagner, sondern von der Natur. Es war ein entscheidender Schritt, dass er auf die Natur zurückging. Es war gut „moderner Geist“, dass er dies tat. Denn wie die welk gewordene Sprache des Schauspiels und des Romanes frisches rotes Blut aus der Umgangssprache gewonnen hat — wir sehen von Dialektfexereien ab —, so wurde auch das Kunstlied durch die Sprache des Lebens bereichert. Und es ist Wolfs Verdienst, dass er diese Sprache hörte, dass er die Natur mit seinen beiden Augen schaute und nicht durch fremde Brillen ansah. Es war das beste, was ein Künstler überhaupt tun kann.
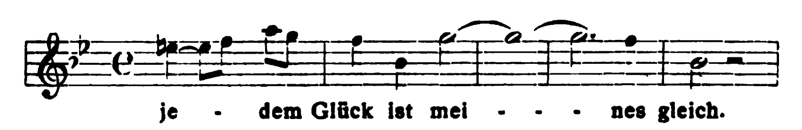
So sprechen seine Menschen auch in einem anderen Tonfall; man braucht nur einen Wagnerschen Klavierauszug und einen Wolfschen Liederband durchzublättern, um den Unterschied aus dem Notenbild zu sehen.

Wolfs Menschen drücken sich viel differenzierter aus, ihr Athem geht feiner, ihre Zunge ist leichter geworden, sie lassen mehr durchhören, der Tonfall ändert sich mit den leisesten Schwankungen der Gemütslage: es ist die Sprache unseres intimen Verkehres, von einem genialen Psychologen erlauscht. Jeder Charakter hat eine andere Prosodie. Wir hörten, wie Mignon die Worte vom Munde zitterten, wir hörten die schwingende Glocke eintönig läuten („Hinterm Berg, hinterm Berg brennt es in der Mühle“), wir kennen die volkstümlichen Iktus in den Reden der heiligen drei Könige, das zungenfertige Gequirl, das Marions Füsslein gilt, und die breiten, wuchtigen Akzente, mit denen Prometheus gen Himmel trotzt. Hier, wo der Held auftritt, wird auch die Sprache heldenhaft, gross und schwer.

So viel Situationen das Leben hat, so viel deklamatorische Rhythmen. Hier lässt die ängstliche Frage die Zunge stocken:



Dort lässt überströmende Leidenschaft die Silben sich bäumen, die Worte langhin aushallen:
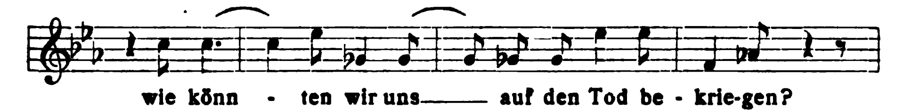


Alles findet feine Notierung, jede Achtelpause, jede Synkope wird beredt; es ist ein psychologisches wahrhaftes Deklamieren. Und die Wahrhaftigkeit bedingt die Gegenständlichkeit der Darstellung, die Singenden werden zu Personen.
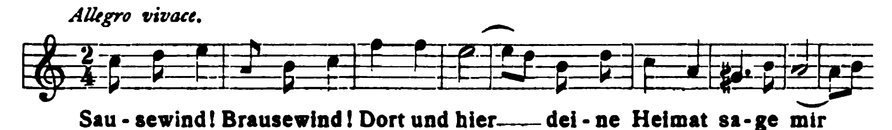
Wolf gibt dem Dichterwort oft neue Impulse, namentlich durch die Synkope, die das Schwergewicht möglichst weit nach vorne schiebt; so sagt er mehr als der Dichter, so entstehen neue Inhalte.

„Wie könnten wír uns auf den Tod bekriegen?" hatte Paul Heyse in No. 8 des Italienischen Liederbuches deklamiert.
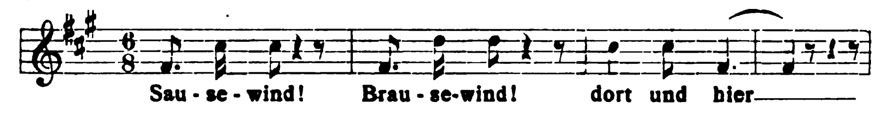
„Wie könnten wir — úns auf den Tod bekriegen?" deklamierte Hugo Wolf, und füllte die Worte wir und uns gleichsam mit der Geschichte der Liebe der beiden Leute aus:
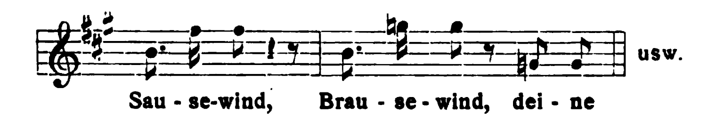


Mit feiner Hand hatte der Komponist E. F. Kauffmann der Ältere Mörikes Lied vom Winde vertont.*) Im Allegro vivace laufen gebrochene Akkorde dahin, das Fp zu Anfang jedes Taktes markiert die Windstösse und die Deklamation lautet:



Ganz anders Wolf. Er stellt das Kind vor die Tür, mitten in den Wind hinaus, und jedes Wort wird dem Kleinen vom Munde gerissen:



*) Stuttgart, G. Ebner. Das Lied steht in a-moll.



Es erhebt das schwache Kinderstimmchen noch einmal in den Wind hinein. Dann geben die Winde auf die Frage Bescheid, und die Antworten flattern wie von Luftstössen zerrissen. So natürlich wirken die Pausen, die die Deklamation unterbrechen; mehr als die Verse: die Szene ist da, die der Dichter gesehen hat.
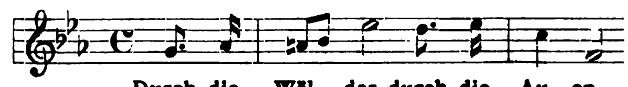
Dabei wird oft übersehen, dass Wolf als echter Vokalmusiker seine Texte innerlich sang. Er war kein Sänger, ja er spottete oft über seinen Rachenkatarrh, über „Larynx und Pharynx", wenn er nicht singen konnte. Aber alle, die Wolfsche Lieder von Wolf vortragen hörten, sind einig über seine wunderbar ausdrucksvolle Deklamation. So Ferdinand Löwe, so Weingartner, der ihn in Mannheim bei Grohe hörte, so Frau Bernstein (Ernst Rosmer), die ihn in der Wohnung ihres Vaters, des Musikdirektors Porges, in München hörte, wo Wolf den Feuerreiter und anderes durchnahm, so Prof. Richard Sternfeld, der ihn in Berlin gehört hatte und in der Deutschen Revue berichtete: „. . . aber auch den Gesang wusste er, trotz einer unbedeutenden und keineswegs schönen oder ausgebildeten Stimme, mit einer ganz seltsamen Eindringlichkeit zur Geltung zu bringen, kannte er doch als Schöpfer der Lieder, dem sie jedesmal wieder zu Herzen gingen, am besten die Stimmung, auf die es bei der Interpretation ankam. Unterstützt durch die sofort sich einprägende, Hugo Wolf ganz eigne Art der deklamatorischen Intervalle, war der Eindruck solcher Vorführungen unvergesslich: dergestalt, dass, wenn ich heute diese feurig-zarten, innig beseelten kleinen Gebilde von berühmten Sängern höre, mir oft deutlich der bis zum Brennen und Bohren gesteigerte Vortrag Wolfs selbst in den Ohren liegt."

In den Ohren liegt — trotz der Stimmlosigkeit des Sängers! Wäre diese lebendige Wirkung möglich gewesen, wenn die Deklamation nicht von innen heraus gesungen, von vornherein vokal gedacht gewesen wäre? Und kam sie aus einer neuen Erfindung Wolfs, oder folgte sie nicht vielmehr aus einem alten Gesetze der Vokalmusik,

das schon J. Ph. Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes*) formuliert hatte?

„Der Tonsetzer muss selbst ein Sänger seyn, der für die menschliche Stimme setzen will. Hat die Natur ihm die Stimme versagt, so muss er wenigstens in seiner Seele singen können, ohnedem wird er das Eigene des Gesangs für dte Singstimme nicht treffen, und oft da, wo er fliessend zu seyn glaubt, steif und hart seyn. Der Singkomponist muss zugleich ein vollkommener Deklamator seyn, er muss mit der Sprache des Poeten so bekannt seyn, dass er die Kraft eines jeden Worts, den Grad der Höhe, oder Tiefe der mannigfaltigsten Akzente, und den Ton des Ausdrucks völlig in seiner Gewalt haben, damit er die Fortschreitungen seiner Melodie darnach einrichte."

Wenn einer in der Seele singen konnte, wie der alte Kirnberger meinte, so war es Hugo Wolf und daher kommt es auch, dass er zu der Melodie des „Instrumentalspiels"**) noch eine zweite, selbständige Linie erfand: die Gesangsmelodie. Jede dieser Linienmelodieen folgt ihren eigenen Gesetzen, sie decken sich, streben auseinander, kreuzen sich, fliessen zusammen. Solange ein Gesangskomponist die Singstimme lediglich der Instrumentalmelodie folgen liess, kamen Undeklamationen zum Vorschein wie die bekannte bei Weber:



Auch bei Schumann gibt es noch Gesangsmelodieen, die, so ergreifend sie sind, die Abkunft vom Klaviere verraten, etwa das innige: Allnächtlich im Traume seh' ich dich.

Das strenge Für den Gesang Denken, das innerliche Singen führte den reifen Wolf zur Bildung des melodischen Kontrapunktes der Singstimme. Es führte auch dazu, dass Wolf von denen leicht gesungen wird, die zu singen und namentlich — zu sprechen verstehen.
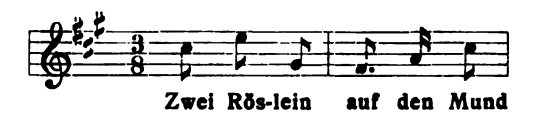
Wolf selbst hat übrigens als Deklamator eine Entwicklung durchlaufen. In seinen zwölf Jugendliedern ist zwar die Deklamation noch nicht so stark empfunden, dass sie die Seele des Wortes wiedergebe, seine Stellung, seine Färbung; auch ist sie noch nicht frei genug von der Klaviermelodie geworden. Aber man wird wenigstens

*) 1774—1779. II. Teil. S. 97.

**) Ausdruck E. O. Nodnagels.

keine Inkorrektheit, nichts Prosodiewidriges finden, und namentlich ein Lied wie Ernst ist der Frühling als besonders schön deklamiert erklären, hat Wolf es auch mit 18 Jahren geschrieben.

Aber noch in der Erwartung (1880), also den ersten Eichendorff-liedern, stehen zwei Takte wie:



Takte, die Wolf zehn Jahre später gewiss nicht hätte passieren lassen. Selbst in der Fussreise sind die Verse „Liebst und lobst du immer doch, singst und preisest immer noch, Wie an ewig neuen Schöpfungs-tagen“ — durch eine halbe Pause getrennt von dem zugehörigen Objekt: „Deinen lieben Schöpfer und Erhalter“.

Noch in der Verborgenheit gibt es Stellen wie: „Durch die Schwere, so mich drücket, und im Seufzer eine „musikalische“ Stelle wie: „Herr, wie teuer ...“ Der Knabe und das Immlein bringt eine süsse Schlussmelodie, die die Silben nach ihrem Bedürfnis hebt: „Nichts Lieblichers auf Erden ...“

Aber wenn hier der Wille der Melodie einmal stärker war, als der Wille der Worte — Homer also geschlafen hat — so sind dies Ausnahmsfälle, über die wir uns an Hunderten von herrlichen Deklamationseinfällen trösten können, und die wir gerade so hinnehmen dürfen, wie sie der Komponist hinnahm. In seinen späteren, nachmörike-schen Gesängen ist dann auch alles bereinigt, der Musiker nicht mehr mächtiger als der Dichter. Schon im Mausfallensprüchlein, 1882, aber hatte er ja ein Muster feinempfunder Deklamation gegeben und namentlich durch die Pausenbehandlung den Charakter des Sprüchleins aufs reizendste getroffen.

Der Sinn für die Prosodie war ihm angeboren, und er hat ihn unterm Einfluss der Wagnerschule, hat ihn während des eigenen Schaffens immer feiner entwickelt: Die Wagnerschule schien ihm nicht, wie Robert Franz, „zu viel Gewicht“ auf das Prosodische zu legen.
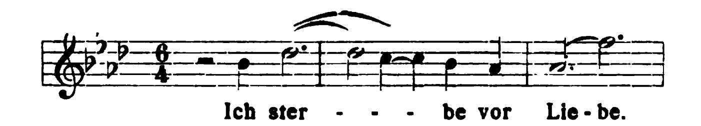
Aber das „unruhig sprunghafte Auf und Ab in der Singstimme", Arthur Seidls Einwurf, ist mit alle dem noch immer nicht erledigt? Bliebe es vielleicht als böser Rest gar bestehen? Dies so wenig wie der erste Einwurf. Wolf hätte sich, wenn schon nicht auf das eigene richtige Empfinden, abermals auf den alten Kirnberger berufen können. Denn dieser erklärte, so sehr er auch auf die Flüssigkeit des Vokalsatzes drang,

„dass im Ausdrucke solcher Leidenschaften, die das Gemüth bald sanft bewegen, bald heftig in die Seele stürmen, solche Abwechselung von stufen- oder sprungweise sich fortbewegenden melodischen Sätzen von guter Wirkung seyn kann."

Da steht's also schon in der Tabulatur. Und man muss Seidln zu bedenken geben, dass Wolf solche Leidenschaften dargestellt hat.
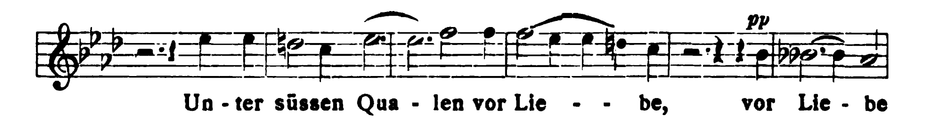
Im Spanischen Liederbuch bittet ein herzwundes Mädchen:

„bedeckt mich mit Blumen
ich sterbe vor Liebe . . ."



Am Schlusse ist die Arme ganz in diesem Gefühle erstorben. Wie aufgelöst flüstert sie:

„Ich sterbe. Und befragt ihr mich — Woran?
Sag ich: Unter süssen Qualen vor Liebe —"

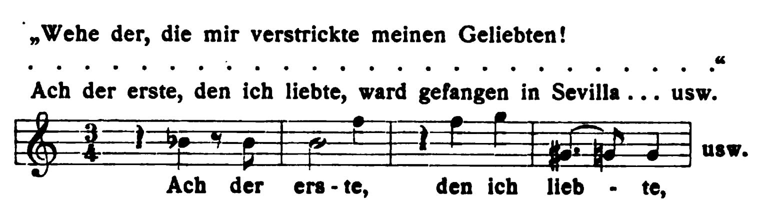


Im Anfang strebt die Deklamation des Wortes Liebe noch lebendiger im Bogen nach aufwärts; zum Schlusse sinkt sie müde, stufen- ja halbtonweise herab. So wurde die Deklamation nach dem Wellengang des Gefühls bald energischer, bald kraftloser stilisirt. Am Ende des Spanischen Liederbuches rast der schon erwähnte weibliche Othello. Wild und leidenschaftlich bewegt fährt das gepeinigte Weib auf:

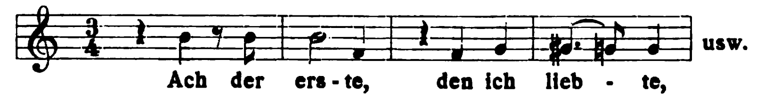
„Wehe der, die mir verstrickte meinen Geliebten!

. . . .“

Ach der erste, den ich liebte, ward gefangen in Sevilla . . . usw.
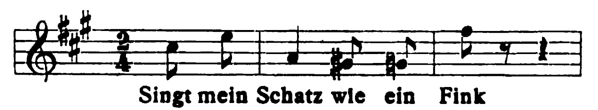


So spricht von Liebe, wer es in der Exstase tut, ein Weib, das der andern den Tod an den Hals wünscht und die Zähne zusammenbeisst, wenn sie an den „ersten“ denkt, den sie verlor. Hier muss die Singstimme den monströsen Sprung g^2 nach gis^1 hinab tun. Oder nicht? Man mache nur die Probe aufs Exempel, glätte den charakteristischen Sprung und deklamire:
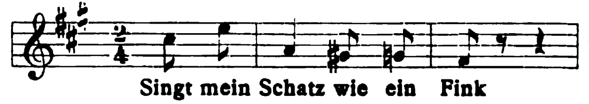


Da bekommen wir eine schön ausgebügelte Melodielinie à la Meyer-Helmund. „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben.“

Die zweite der sechs Alten Weisen beginnt mit den Worten: „Singt mein Schatz wie ein Fink!“



Durch den Septimensprung g-fis klingt das kurze fis — es wird von einer Frauenkehle gesungen — wie der helle Finkenschlag selber; lässt man den Sprung weg, so ist der Naturklang verschwunden: eine Niaiserie bleibt übrig:



Man sieht also, was es mit dem sprunghaften Auf und Ab für eine Bewandtnis hat. Es ist Wahrheit, und weil es wahr ist, schön. Wolf stilisierte die Deklamation aus der Gefühlssituation des Wortes heraus, genau so, wie es sein musste.

Aber noch mehr.

Als ich einmal „Wehe der, die mir verstrickte“ aus den Spaniern mit einer tüchtigen Wolfsängerin durchprobte und gezwungen war,

die bezeichnete Stelle mehrmals zu wiederholen, konnten wir eine eigentümliche Wirkung der sprunghaften Deklamation beobachten. Je öfter die Sängerin den Sprung ausführte, desto „wilder“ wurde sie und sie gestand zuletzt, dass die Deklamation es sei, die ihr das richtige Gefühl für den Vortrag aufdränge, in ihr die ungezügelt leidenschaftlichen Empfindungen errege, die der Ausdruck verlange.

Die Stelle wirkte also suggestiv: sie gab den Ausdruck zurück, den der Komponist hineingearbeitet hatte. Kein schlechter Beweis für ihre Lebenstreue. Daher denn auch, wer Wolf singen will, nicht bloss Notentreffer, sondern Darsteller sein muss, nicht nur „musikalisch“, sondern musikempfindlich: ein Mensch, der Resonanz hat.

Schliesslich muss aber auch nicht alles „bequem“ gesetzt sein. Der Ausdruck geht voran. Das Finale der Neunten Symphonie ist gewiss nicht „angenehm“ gesetzt; aber hätte Beethoven die Soprane nicht in die Höhe gepresst, ihnen nicht geradezu physische Kraftleistungen abgetrotzt, so hätte er auch nicht den korybantischen Überschwang des Weltenjubels erreicht.

Mit alledem fällt endlich noch ein Einwand, auf den wir gar nicht einzugehen brauchten, wenn er nicht auch von sonst hellen Köpfen erhoben worden wäre: bei Wolf gäbe das Klavier allein fertige musikalische Charakter- oder Stimmungsbilder und man brauche die Singstimme eigentlich nicht, die gewissermassen das Musikalisch-Überflüssige sei. So musste es Wolf am Ende noch büssen, dass er feinhöriger war, als seine Kritiker. Es ist nämlich gerade das Gegenteil wahr. Wolf hat die Singstimme vom Klavier befreit, das Klavier von der Singstimme; beide sind selbständige Individualitäten, aber beide zusammen bilden den Organismus des Kunstwerkes. Es ist wie in der Ehe. Jeder Gatte ist sozusagen auch ein Mensch, aber in bezug auf die Ehe ist er nur eine Hälfte. Klavier und Singstimme sind ein Dualismus. Der melodische Kontrapunkt des Tenors oder Soprans ist mit der Harmonik des Klaviers unzertrennlich verbunden, — oft senkt er allein die charakteristischen Dissonanzen hinab — und ergänzt den Tonsatz, gerade so wie der Klaviersatz den Gang der Stimme verständlich macht. Aber eines ohne das andere ist nur eine „bessere Hälfte“. Nicht das „begriffliche Wort“ schwebt in der Stimme des Sängers, nicht die „Seele der Dichtung“ lebt allein im Klavier — hören

wir doch nur besser zu: Die Seele der Dichtung lebt in allem was klingt, in allem, was Musik ist, denn die sechsmalige Wiederholung eines Motives im Klaviersatze des Wandl' ich in dem Morgentau wäre noch nicht „Seele der Dichtung", wenn nicht die Singstimme auch ein bisschen „Seele" miteinfliessen lassen würde.

Der Klaviersatz Wolfs ist freilich ein Kunstwerk für sich. Er verrät eine feingebildete, elastische Hand, die Bach und Beethoven gerade so liebevoll gespielt hat, wie Schumann, Liszt und Wagnersche Klavierauszüge. Er ist einer der „klingendsten" Sätze und bietet nicht zuletzt auch dem Auge ein eigenartiges, wohltuendes Bild. „Bei aller Klangfülle ist der Klaviersatz doch nie so gearbeitet, dass die Singstimme gedeckt wird," sagt mit Recht Karl Hallwachs; aber sie ist doch so gearbeitet, dass sie mehr als einen Pianisten erfordert: einen ganzen Musiker, nicht bloss einen Begleiter. Wolf hat den Klavierspielern neue Probleme aufgegeben, und er gehört ebenso unter die Vokal- wie unter die Klavierkomponisten; ja, es verschlüge nichts, wenn man seine Instrumentalsätze in höheren Musikschulen studieren liesse, weil sie Erzieher sind, was Plastik der Stimmenführung, Farbe des Ausdruckes und Abtönung des Klanges betrifft. Wolf lehrt das feinste Darstellungsgefühl. Wer ihn wirksam spielen will, muss aber auch einen inneren Schatz zu verausgaben, eine Herzenswelt zu öffnen haben, und fähig sein, hohe Gefühlstemperaturen auszuhalten wie selbst zu erreichen.. Für kaltblütige Musikfreunde ist da nichts zu holen. Wolf muss nacherlebt werden. Wie oft spielt man ihn, um sich von Druck und Unruhe zu befreien: in Fortissimi, für die man nicht genug Stahlkraft in den Gelenken zu haben glaubt, in Pianissimi, die man nicht hauchig und zärtlich genug über die Tasten streifen kann.

Sein Klavier ist aber auch ein universelles Instrument. Es nützt die dumpfen Schwebungen seiner tiefen Terzen ebenso zu prachtvollen Wirkungen aus, wie den luftigen Klang der weitgriffigen Lagen; es ist Guitarre („Im Maien"), Harfe („Weylas Gesang"), voll besetztes Beethovensches Orchester im Prometheus, modernes grosses Orchester im Feuerreiter, ja es gibt nicht Dinge der Natur und der Seele genug, die es nicht zu fassen wüsste: der Tag bricht morgenglühend an, die Nacht senkt sich schwer herab, die Winde flüstern,

der Sturm heult, die Glocken läuten, Lichter schwimmen auf dem Strome, das Immelein summt, die Störche klappern, der Esel schreit sein Y-ah, das Elflein gleitet durch den stillen Wald, die Gäste rumoren in der Schänke, der helle Mond glänzt ruhig am sternfunkelnden Himmel, Preziosa klagt über den tickenden Kopfschmerz, und der faule Schäfer reisst gähnend das Maul auf. Ja selbst aus Versen wie Erschaffen und Beleben („Hans Adam war ein Erdenkloss") hat das Wolfsche Klavier noch Farben gezogen.

Besonders reizvolle Klangbilder geben: der Knabe und das Immelein mit dem Pianissimo-Gesumme der hohen Triller, die Christblume (I), deren Mittelteil am Schluss ganz von feinen Triolengirlanden eingesponnen wird, die Karwoche, wo über das Viertelnotenmotiv hin sich Trillerketten zu ziehen beginnen, und in der Tiefe die Glockenquinten hallen — aber wer wollte da wählen, da aufzählen!

Wunderbar, wie dieses Klavier die Phantasie beschäftigt, sie anregt und mitarbeiten lässt. Nicht das Tonmalerische meinen wir, sondern seine impressionistische Technik. Es ist dieselbe, die auch andere Künste mit Gewinn angewendet haben. Man denke an die Bayreuther Walküre. Wenn Wotan am Schlusse Loge beschwört: „Wie dann einst du mir schwandest als schweifende Lohe" — so zuckt es blutrot von einer kurzen Flamme am bereits nächtlich dämmernden Horizont auf: „Die Phantasie zeigt uns den Feuergott auf dunkelglühenden Schwingen herbeilodernd" — wie Felix Weingartner den Eindruck schildert. Die Phantasie gibt willig das ganze Objekt, wenn dem Aug' eine Seite, eine Fläche, ein Aspekt gezeigt, dem Ohre ein Klang, eine Tonreihe, eine Tonbewegung zugeführt wird. So neu der Name und die Verwendung, so alt die Existenz dieses Kunstmittels. Schon Schubert führt uns in den bevölkerten Hühnerhof, während das Klavier nur ganz leise ein Hennchen gackern lässt, und Schubert lässt in der Letzten Hoffnung zwei Achtelnoten kurz und spitz herabfallen, die die Blätter symbolisieren, wenn sie mit dem Stil voran zur Erde wirbeln: wir sehen durch das mürbe Laub den Herbst. Meines Wissens hat G. Kühl zuerst auf diese, die impressionistische Technik Wolfs, aufmerksam gemacht, und sie von der älteren Schubertschen Form in ebenso schöner als überzeugender Fassung unterschieden, so dass wir die Stelle im Wortlaute lesen wollen:

„... Ähnlich wie Schubert lässt Wolf in Weylas Gesang durch die ganze Begleitung nichts als die ruhigen Arpeggien der Harfe Weylas in schlichten Vierteln ertönen; dieses klangvolle Einerlei wandelt sich in der Vorstellung mit zwingender Macht in die majestätische Breite des Ozeans, aus dem in unendlicher Ferne, in Böcklinfarben die wunderbare Insel, die Heimat der Phantasie auftaucht: „Du bist Orplid, mein Land!“ Ein anderes Beispiel. Die Strophe Alle gingen, Herz, zur Ruh' hat einen Begleitungsrhythmus, Achteltriolen abwechselnd mit Achteln auf dem gleichen Tone ruhend, den man Takt für Takt wie Herzklopfen, nein, leiser wie das Pochen des Pulses im Ohr auf dem Kissen empfindet: die Schlaflosigkeit. Solche Motive, die bei Schubert nur in den Pausen der Singstimme herausspringen dürfen, liegen nun bei Wolf der Entwicklung des ganzen Musikstückes zugrunde; es entsteht und besteht aus ihnen. Und hierin ist die tiefere Wirkung seiner Schöpfungen begründet.“ So wächst er über den Meister hinaus, dem er so Vieles verdankt. Man denke an Schuberts „Rose“ und Wolfs „Gleich und Gleich“: das zweite wäre ohne das erste Lied kaum geschaffen worden.

Aber nochmals: Trotz seiner hochentwickelten Individualität bildet das Klavier nur eine Hälfte des Wolfschen Kunstwerkes. Auf alten Liederheften, etwa aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, findet man öfter Bemerkungen wie: „Man singet solche Lieder nicht allezeit, sondern man spielet sie zuweilen nur auf dem Klavier, indem man sich die Worte und die Leidenschaft, die in solcheh herrschet, dabey in Gedanken vorstellet.“ Zum Singen oder Spielen eignet sich nun das moderne Wolfsche Lied nicht mehr. Gewiss bildet das Instrumentalspiel allein oft ein reizendes, musikalisches Ganzes; allein ohne die Menschenstimme fehlt ihm das höhere Leben, der höhere Zweck: Wolf hat die Lyrik zu ihrer Urbestimmung wieder zurückgeführt: gesungen zu werden. Man vergesse es nie. Klavier und Gesang geben auch zumeist ein so unlösbares Ineinander, dass noch niemand sich fand, der den — vergeblichen — Versuch gemacht hätte, die Lieder zu transkribieren; und es ist auch kaum anzunehmen, dass ein zweiter Franz Liszt komme, der bei Wolf ein noch grösseres Wunder leiste, als es schon bei Schubert geleistet wurde.

Die Formengebung Wolfs folgt, um auch darauf einen Blick

zu werfen aus dem Gedichte, das in der musikalischen Form wohnt, wie die Seele im Körper. Er hat, wie Kühl hervorhebt, den üppigsten Reichtum an Formen entwickelt: kleine zwei- and dreiteilige, zusammengesetzte, Mischformen, die breitgegliederte Ballade, das durchkomponierte Lied, die freie Phantasieform, die dramatische Szene. Es gibt bei ihm Lieder, die mehrere Motive hervortreiben, wie die Pflanzen, die je nach dem Zwecke mehrere Blattformen erzeugen, und Lieder, die ein Motiv variieren; dann wieder zusammenhängende Lieder, das sind solche, die durch ein wiederkehrendes Leitmotiv bestimmt werden, wie die Peregrinagesänge und andere. Gerne wählt er die kleine, dreiteilige Form A-B-A, wenn der Gefühlsgehalt am Ende mit dem des Anfanges sich deckt, wie in der Nimmersatten Liebe, wo die Koda die köstliche Pointe hinzufügt. Wunderbar ist dabei überhaupt wie die musikalischen Schwerpunkte genau dorthin fallen, wo die dichterischen ruhen. (Man vergl. „Frage und Antwort".) Notwendig aber war für die Formgebung, dass die Themen scharfe rhythmische Charaktere sind, und dennoch melodisch biegsam und harmonisch veränderlich, kurz: prägnant und flexionsfähig sind.

Kurz: Wolf war gleich Goethe Nutzniesser der Vergangenheit und erprobte, was die Musik vor ihm an Formen herausgearbeitet hatte, und wie bei Goethe, folgt auch in seiner Lyrik die Ausgliederung jedesmal aus dem Stoff, ist nichts von aussen Darangemachtes, sondern ist organisch, gewachsen. Daher auch die Ökonomie Wolfs: in seinen reifsten Sachen ist nie eine Note zu viel.

Es lässt sich wohl denken, dass ein von Wolf durchkomponiertes Lied auch die Strophengliederung vertrüge: dies wird sich nach dem Zwecke richten. Als Theaterlied würde, offenbar auch heute, Zelters Spröde mit den abgezirkelten F-dur-Strophen trotz des Vatermörderstils vielleicht mehr Wirkung tun, als Wolfs Spröde mit dem modern gehaltenen Refrain. Wolf schrieb aber nicht für das Theater, sondern für das Haus und den Konzertsaal, und aus dieser Bestimmung der Lieder ergibt sich die Zweckmässigkeit ihrer Form.

Es ist so selbstverständlich, dass es fast Plattheit ist, zu betonen: auch das Nachspiel gehört zur Form. Da aber einer, den der Beruf ständig in unsere Konzertsäle führt, Gelegenheit hat zu erleben, wie Wolfsche Nachspiele vom Herrn Begleiter unterschlagen werden,

oder dass das Publikum nach dem letzten Tone der Sängerin nicht mehr an sich halten kann und das Nachspiel im Applause totschlägt, so sei bemerkt, das solche Nachspiele nicht überflüssige Noten, nicht eine Schlussverbeugung des Komponisten sind. Oft sind sie Epilog, oft Kommentar, oft konzentrieren sie noch einmal die Summe des Gedichts. Wenn Wolf im Nachspiele zu dem Liede „Auf einer Wanderung“ den ersten Teil wiederholt, so zeigt er den Dichter, der im Weggehen noch einmal sich umwendet, und träumerisch auf das zu seinen Füssen liegende Städtchen blickt. Wolf führt also das Gedicht innerlich weiter aus, als Mörike. Im „Gebet“ endet die Singstimme nicht auf der üblichen, den Abschluss fixierenden Tonika e, sondern verschwebt auf dem Leitetone dis, und erst das Nachspiel führt den Schluss in einer weithinziehenden Plagalkadenz (A-dur=E-dur) herbei, die den demütig-religiösen Grundton des Liedes zusammenfasst. Wie zauberisch klang dieses Nachspiel vom Chore der Wiener Minoritenkirche herab, wo das Lied in einem von Jos. Schalk geleiteten geistlichen Konzert zum ersten Male in einer Bearbeitung für Orgel und Solo-Violine aufgeführt wurde, und August Duesburg seine Melodie mit süsser Beredsamkeit vortrug!*)

Was das Nachspiel für Wolf selbst bedeutete, verrät eine Episode, die Heinrich Rauchberg überliefert: Wolf studierte Gustav Schur Anakreons Grab ein. Das Lied wurde mehrere Male durchgenommen; stets nach dem letzten Wort der Dichtung begann man gleich wieder von vorn. Da sagte Wolf, als Schur eben wieder einsetzen will: „Du, lass' mich nur einmal das Nachspiel hören“ — spielt es und ist davon ganz gerührt . . . Begreiflich, dass er ausser Rand und Band geraten konnte, wenn im Konzerte enthusiastische Klatscher unzeitig losbrachen und ihm das Nachspiel niedertrommelten, den Vorhang zerrissen, bevor er sich senken konnte; aber das war nicht Komponisten-Eitelkeit, sondern verletztes Formgefühl, die Wut über unmusikalisches Benehmen. Wie wenig er für seine Person auf lauten Beifall hielt, geht daraus hervor, dass er ihn in den ersten Wiener

*) Da man damals die den Schluss herbeiführende Melodie nicht von der Orgel spielen lassen konnte, teilte man sie der Violine zu. Aus diesem Notbehelf stammt der eigentümliche Brauch, beim Gebet, auch wenn es mit Klavier gemacht wird, am Schlusse einen Geiger einsetzen zu lassen.

Wagner-Abenden geradezu gewaltsam hemmte, dass er abgerissene Akkorde fortissimo auf dem Klavier so lange anschlug, bis man sich beruhigte: ein Sichluftmachen, das kühlere Naturen ebensosehr tadeln zu müssen meinten, als es der leidenschaftlichen Natur, des nur der Kunst dienenden, allem Persönlichkeitskult abholden Mannes entsprach. So verabscheute er auch Zugaben. Dagegen wiederholte er ein Lied gerne, auch zweimal und dreimal. „Man muss den Leuten zuerst die Ohren ausputzen," pflegte er da zu sagen; „das zweite Mal hören sie schon besser."

Wir haben den Mikrokosmus der Wolfischen Kunst wie ein edles Krystall im Lichte gehalten und nach allen Seiten hin gewendet. Was wir betrachteten, ob Tonarten oder Deklamation oder Morphologie, immer zeigte sich, dass die Erscheinung eine Form der künstlerischen Wahrheit sei, nach der das Ganze gebildet ist. Wahrheit ist das Alpha und Omega des Wolfschen Schaffens, und darin steht es auf gleicher Höhe mit dem Beethovens.

Was aber ist Wahrheit anderes als Stärke? Als Gesundheit, Mut, Selbständigkeit? Und gibt es ein höheres Gesetz für den Künstler, als dieses? Nur der wahre Künstler fördert die Kunst, nur die Persönlichkeit mit dem ungebogenen Rückgrat, der Mann, der eher stirbt, als konzediert.

Schwachsein heisst unwahr sein. Der Mann, der wenig hat im Vorrat, nimmt auf Borg, verbirgt seine Armut, sucht sich lieb Kind zu machen, schliesst Kompromisse mit allen Parteien, paktiert mit jedermanns Geschmack: er ist nicht der, der das Gewicht der Wahrheit trüge und litte.

Wolfs Lied ist sein Charakterbild im höchsten Sinne, oder genauer: sein ästhetisches Empfinden fusst auf seinem sittlichen Empfinden. Die künstlerische Persönlichkeit ist der menschlichen kongruent, wie es bei allen Grossen ist. So wie er, so war sein Lied: abhold jeder Konvention und Phrase, worunter stets das Lügnerische steckt. Dieses Lied schloss keine Kompromisse ab, so oder so; ehrlich gab es die Dichterwelten wieder, wie sein Schöpfer sie gesehen, der es vermochte „der Erde Glück, der Erde Weh' zu

tragen und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen". Diese Kunst wird nicht verwittern; sie wird ewiges Leben behalten, auch darum, weil das Musikalisch-Schöne vergeht, das Wahre bleibt. Unsterblich ist nur die Persönlichkeit.

Die Quellen der alten und die Quellen der neuen Kunst fliessen in dieser Lyrik zusammen. Man freut sich, dass sie „so schlank und selbstig" sei, und doch wieder darüber, dass sie Verbindung halte mit allem Grossen, was da war. Unterschied und Ähnlichkeit ergeben die Originalität und das Organische. Schliesslich ist es auch nicht der Künstler allein, der da dichtet, malt oder komponiert, sondern die Vergangenheit und die Gegenwart sind es, deren Kraft sich gesammelt hat in ihm, und mit deren Hilfe er das Kunstwerk vollzieht.

Und schon wirkt Wolf selbst als Kraft: man strebt ihm nach, man ahmt ihn nach. Er hat das neuere Komponistengeschlecht befruchtet, das nun dem Wort das höhere Recht gewährt. Durch ihn hat sich unser Blick verschärft für musikalische Unwahrheit und Schwäche. Man setzt nun auch alte Dichter in Musik, man schreibt nicht Lieder, sondern Bände, man bemüht sich seine Technik zu erhaschen. Aber selbst die Kopie ist Anerkennung fremder Kraft.

Mit Wolf hat das deutsche Kunstlied die höchste Staffel der Vollendung erreicht. Durch ihn kam die unauflösliche Verbindung der Kunstpoesie mit der Musik zustande, wie wir sie heutzutage sonst nur mehr im Volkslied treffen, „wo musikalische und poetische Stimmung so ineinander verwoben sind, dass man sagen kann, die Melodie sei nicht zu den Worten, sondern die Worte seien zur Melodie erfunden."*) Wolfs Lied ist verstärkte Poesie, so sehr, dass es fast den Eindruck macht, als habe er die Texte auch selbst gedichtet. Es ist ein Wort-Ton-Gedicht und damit gerade die Kehrseite der alten Opernarie, in der die Dichtung hinter der Musik verschwand. Diese Rückführung der Poesie zur Musik ist es, die für uns eigentümliche Reize hat. Vom Wolfschen Lied blicken wir zurück in weite, weite Fernen, sehen die lange Strasse, die die deutsche Musik gewandert ist, sehen in die Frühzeiten zurück: in die Vokal-

---

*) Prof. D. W. Schmid in der Tübinger Chronik v. 28. Okt. 1893.

musik des 16. Jahrhundertes, wo noch versteinert zwischen kontrapunktischen Ranken das Wort lag, wo nur der Musiker seine Kunst erzeigte und sie ansetzte an einen Vers, eine Strophe. Von damals, wo es noch keine „in Musik gesetzte Dichtungen" gab,*) bis in unsere Zeit hinein — welche Kultur hat die deutsche Vokalmusik erobert, welche geistige Kraft hat sie gewonnen! Denn es ist wohl ausser Zweifel, dass die Wiedergeburt der Poesie aus dem Geist der Tonkunst die höchste geistige Arbeit darstellt, die geleistet werden konnte.

Hugo Wolf war ein Psychologe, „der grösste," sagt G. Kühl, „den die deutsche Musik seit Mozart erlebt hat". Seine Psychologie ist sein Genie; sie war ihm angeboren. Es mag wohl sein, dass das Leben diese Anlage noch geschärft hat. Denn mit 15 Jahren kam er aus einem einsamen südsteirischen Städtchen, das mit der Welt nicht einmal durch eine Eisenbahn verbunden war, mitten in die lebhafte, brausende Grossstadt. Ein gefahrvoller Sprung; man denke: mit 15 Jahren. Aber doch kann er Gewinn gewesen sein, denn mit welcher Kraft musste auf den die Bühne wirken, der aus der Versenkung kam. Aber das war auch alles. Grössere Reisen hat Wolf erst gemacht, nachdem er den Hauptteil seiner Lieder hinter sich hatte, nachdem die Mörike-, Eichendorff-, Goethe- und Spanischen Lieder geschrieben waren; der erste grosse Ausflug nach Deutschland fällt in den Herbst 1890.

Dagegen war er von Kindheit auf eng befreundet mit der Natur und hatte zeitlebens das engste Verhältnis zu ihr. Fast kein Sommer, in dem er nicht in den grünen Spiegel eines Alpensees schaute, kein Sommer, in dem er nicht die grünen Berge am frisch geschnittnen Wanderstab durchmass, kurz, von dem er nicht den Hauch der Natur mit an den Arbeitstisch brachte. „Waren Sie schon einmal im Burggraben bei Unterach?" fragt er Gustav Schur. „Wenn nicht, so sind Sie zu bedauern. Ich war heute zum erstenmal dort, aber mir fiel das Herz in die Hosen. Die Wolfsschlucht kann gegen diese starre Grösse und Wildheit nur mit einem städtischen Biergarten verglichen

*) Aus Friedländer zitiert. — Oder man denke daran, dass ein kerndeutscher Meister wie Ludwig Senfl antike Poesieen (Horaz, Ovid, Martial, Catull und Properz) vertonte. (Erschien 1534.) Siehe Ambros' Geschichte der Musik. Bd. III. S. 379.

werden. Überhaupt schwelge ich nur so im Anblicke dieser Wunder und werde noch Zeit brauchen, mich von diesem mächtigen Eindrucke zu erholen.“ (Unterach, 28. Mai 1890.)

Das Naturerlebnis gehörte zu Wolfs Wesen, und wer so empfand, konnte den rechten Ton für das Wort der Heimatliebe finden:

„O deutsches Land, wie bist du schön!“

Und diese Beziehung zur Natur unterscheidet ihn ebenso von Mozart, wie sie ihn Beethoven nähert, dem einsamen Wanderer von Heiligenstadt.

Hugo Wolf ist ein deutscher Österreicher. Nicht seine Vaterstadt, wohl aber seine Heimatstadt war Wien, wo einst auch Ludwig Senfl in die Schule ging, war derselbe Boden, über den der Schullehrer Franz Schubert wandelte. Wolf kann sein süddeutsches Erbteil nicht verleugnen: die Wärme der Empfindung, die Freude an der Farbe, das Ungekünstelte und Unroutinierte, das Schaffen ohne Raisonnement, das freie Sichaussprechen, wenn er auch nicht den Dialekt so gerne sprach, wie Schubert oder Bruckner. Ob er imstande war, eine vierstimmige Fuge auf der Orgel zu improvisieren, wie Bruckner, ist zweifelhaft; aber er brauchte das auch nicht. Er war vor allem eine dichterische Natur, und als Musiker mehr Gestalter als Artist.

Trotz ihres Ursprunges gehören seine Werke der Welt, nicht Österreich an. Denn sie weisen auf eine neue Schichte von Menschen hin, die ins Leben eingetreten war, auf Menschen, die eine feinere Sprache redeten und schrieben, die sich tiefer auf ihr Ich besannen, einen Kreis von Feinempfindern und Feinfühlern, mit einem Wort auf eine Gesellschaft von höherer Lebenskultur. Darauf kann man aus seinem Kunstwerk ebenso schliessen, wie man aus der Venetianischen Oper auf die politische und soziale Struktur Italiens im 17. Jahrhundert, aus den Oden Ramlers und Krauses auf den platten bürgerlichen Rationalismus der Berliner 1750er Jahre, aus dem Freischütz auf ein national erwachendes Deutschland schliessen kann.

So hebt sich Wolfs Kunst vom Hintergrunde einer feineren Geistigkeit ab. Sein Gesamtwerk ist die Spiegelung der Bildungspolitesse und des Individualismus, die einem auserlesenen Teil der europäischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts zu eigen

geworden waren. Und er hat eine Sehnsucht dieser Besten der Zeit erfüllt, die Sehnsucht nach einer superioren, stillen, unöffentlichen Kunst. Die monumentalen Bühnenwerke Richard Wagners hatten eine Welt von Kraft entladen, sie richteten und richten sich an die Nation, an den Demos in seiner Gesamtheit. Sie haben Wolfs Kunst überhaupt erst ermöglicht — vergessen wir es nur nie! — aber sie haben sie auch wieder notwendig gemacht. Man sucht die Kammerkunst auf, wendet sich dem intimen Ausgeniessen, dem Für-sich-Empfangen zu, der Kunst, die das persönliche Sein vertieft, das persönliche Glück vermehrt. Hierfür ist schon der Konzertsaal oft zu unruhig und zu weit. Denn die Wirkung des Wolfschen Liedes steht im umgekehrten Verhältnis zur Grösse des Hörerkreises: je kleiner und vornehmer die Gesellschaft, desto näher kommt es an uns heran.

Ja, es ist eine Eigentümlichkeit der Wolfschen Lieder, und zwar besonders derer, die tiefen, schmerzlichen Gehaltes sind, „dass sie nicht zu jeder Zeit an jedem Orte reproduziert werden können. Man war bisher gewohnt, auch ein trauriges Lied sich überall zur Lust vorzusingen, weil die stille Voraussetzung für jeden Gesang doch eine gute Stimmung war, die mit dem Schmerz spielen konnte. Wie aber, wenn es Wirkungen der Musik gäbe, die nicht, nur zum Spiel, willkürlich wiederholt, sondern nur in geweihten Stunden sich einstellen, wo Kunst und Leben in einander fliessen?“ *) Wer aber solche Stunden lebt, ist selbst schon Dichter seines Weh's wie seines Glückes, ein Mensch also von höherem Gehalt.

Damit mag auch zusammenhängen, dass Wolf wohl zu den Unsterblichen zählt, nicht zu den Populären, sehen wir von Schwaben ab.**) Denn Popularität ist ein Massenwert, enthält aber keine Wertung. An den grössten Gedanken, meint Nietzsche einmal, leben die Geschlechter, die mit ihnen gleichzeitig sind, vorbei. „Es geschieht da etwas wie im Reiche der Sterne. Das

---

*) Dr. Carl Grunsky im Schwäb. Merkur vom 17. März 1898. Mittagblatt.

**) Als Kuriosum sei erwähnt, dass Hugo Wolf bereits eine Romanfigur geworden ist. Es ist dies der Fall in dem Roman „Käthe Elsinger“ von E. O. Nodnagel, wo Hugo Wolf und die Corregidor-Tage in Mannheim (1896) episodisch verwertet worden sind. (Beilage No. 77 der Königsberger Neuesten Nachrichten vom 17. März 1904, Fortetzung 14.)

Licht der fernsten Sterne kommt am spätesten zu den Menschen; und bevor es nicht angekommen ist, leugnet der Mensch, dass es dort — Sterne gibt.“ Auch der Stern Schuberts leuchtet nur von ferne. Von ihm wie von Wolf kennt man nur eine Auswahl. Ihre Kunst ist reserviert, eine Sprache für wenige. Vielleicht wird sich einmal der enge Kreis von Geniessern erweitern; aber diese Lieder setzen eine gewisse Disposition voraus, die das „Volk“, das Wort im weitesten Sinne, nie besitzen kann. Als Hugo Wolf begraben wurde — es war an einem sonnigen Wiener Faschingsdienstag — fanden sich Musiker ein, viele hundert. Aber ein „populäres Begräbnis“ war es nicht. Die Massen standen nicht Spalier. Als man Beethoven auf den Währinger Friedhof trug, waren sich auch nur Wenige bewusst, welcher Riesengeist da ausgebrannt hatte; aber eine Ahnung seiner Grösse hatte sich überallhin verstreut, und die alte Hökerin sagte: sie begraben einen General von die Musikanten.

Vielleicht hätte sich die Stimme des Volkes auch bei Schuberts und Wolfs Tode in einem prägnanten Wort vernehmen lassen, wenn sie länger gelebt hätten. So starb Wolf in jungen Jahren ohne Beziehung zu den vielen, die ihn vielleicht erfreut, aber nicht erhöht hätte; und wenn auch die Nachricht seines Todes wie eine Welle seinen Namen über alle Konzertprogramme goss, er schied als Künstler, der aufgesucht, der erobert sein will. Wer ihn aber erobert hat, wer sich seines Umganges erfreut, den hält er fest für immer und lohnt die Freundschaft durch ein gesegneteres Dasein; dem schenkt er Poesie in köstlichen Schalen, rein und lauter, zur Erhöhung der persönlichen Kultur.

ANHANG

Übersicht über die Entstehungszeiten der Lieder Hugo Wolfs

I. Gedichte von Mörike.

Der Tambour	komponiert	zu	Perchtoldsdorf	am	16.	Februar	1888
Der Knabe und das Immelein	„	„	„	„	22.	„	„
Jägerlied	„	„	„	„	22.	„	„
Ein Stündlein wohl vor Tag	„	„	„	„	22.	„	„
Der Jäger	„	„	„	„	23.	„	„
Nimmersatte Liebe	„	„	„	„	24.	„	„
Auftrag	„	„	„	„	24.	„	„
Zur Warnung	„	„	„	„	25.	„	„
Lied vom Winde	„	„	„	„	29.	„	„
Bei einer Trauung	„	„	„	„	1.	März	„
Zitronenfalter im April	„	„	„	„	6.	„	„
Der Genesene an die Hoffnung	„	„	„	„	6.	„	„
Elfenlied	„	„	„	„	7.	„	„
Der Gärtner	„	„	„	„	7.	„	„
Abschied	„	„	„	„	8.	„	„
Denk' es o Seele	„	„	„	„	10.	„	„
Auf einer Wanderung	„	„	„	„	11.	„	„
Gebet	„	„	„	„	13.	„	„
Verborgenheit	„	„	„	„	13.	„	„
Lied eines Verliebten	„	„	„	„	14.	„	„
Selbstgeständnis	„	„	„	„	17.	„	„
Erstes Liebeslied eines Mädchens	„	„	„	„	20.	„	„
Fussreise	„	„	„	„	21.	„	„
Rat einer Alten	„	„	„	„	22.	„	Vorm.
Begegnung	„	„	„	„	22.	„	Nachm.
Das verlassene Mägdlein	„	„	„	„	24.	„	1888
Storchenbotschaft	„	„	„	„	27.	„	„
Frage und Antwort	„	„	„	„	29.	„	„
Lebe wohl	„	„	„	„	31.	„	„
Heimweh	„	„	„	„	1.	April	„
Seufzer	„	„	„	„	12.	„	„
Auf ein altes Bild	„	„	„	„	14.	„	„
An eine Äolsharfe	„	„	„	„	15.	„	„
Um Mitternacht	„	„	„	„	20.	„	„
Auf eine Christblume I.	„	„	„	„	21.	„	„

Peregrina I.	komponiert	zu	Perchtoldsdorf	am	28.	April	1888
„ II.	„	„	„	„	30.	„	„
Agnes	„	„	„	„	3.	Mai	„
Er ist's	„	„	„	„	5.	„	„
In der Frühe	„	„	„	„	5.	„	„
Im Frühling	„	„	„	„	8.	„	„
Nixe Binsefuss	„	„	„	„	13.	„	„
Die Geister am Mummelsee	„	„	„	„	18.	„	„
An den Schlaf	„	„	Unterach	„	4.	Oktober	„
Neue Liebe	„	„	„	„	4.	„	„
Zum neuen Jahre	„	„	„	„	5.	„	„
Schlafendes Jesuskind	„	„	„	„	6.	„	Vorm.
Wo find' ich Trost?	„	„	„	„	6.	„	Nachm.
Charwoche	„	„	„	„	8.	„	1888
Gesang Weylas	„	„	„	„	9.	„	„
Der Feuerreiter	„	„	„	„	10.	„	„*)
An die Geliebte	„	„	„	„	10.	„	„
Auf eine Christblume II.	„	„	Perchtoldsdorf	„	26.	November	„

II. Gedichte von Eichendorff.

Erwartung	Wien,	26.	Januar	1880
Die Nacht	„	3.	Februar	1880
Der Soldat (II)	„	14.	Dezember	1886
Der Soldat (I)	„	7.	März	1887
Die Zigeunerin	„	19.	„	1887
Das Waldmädchen	„	20.	April	1887
Nachtzauber	„	24.	Mai	1887
Verschwiegene Liebe	„	31.	August	1888
Der Glücksritter	„	16.	September	„
	komponiert im Postwagen auf dem Wege von Ischl nach Weissenbach.			
Seemanns Abschied	Unterach	21.	September	1888
Der Scholar	„	22.	„	„
Der Musikant	„	22.	„	„
Der verzweifelte Liebhaber	„	23.	„	„
Unfall	„	25.	„	„
Der Freund	„	26.	„	„
Liebesglück	„	27.	„	„
Ständchen	„	28.	„	„

*) Der Feuerreiter ist am 10. Oktober komponiert worden; im 1. Kapitel wurde durch einen Druckfehler aus dem 10. der 19.

Der Schreckenberger	Rettenbach-Wildniss bei Ischl am 14. September 1888
Heimweh	Unterach 29. September 1888
Lieber alles	„ „ „ „

III. Gedichte von Goethe.

Harfenspieler I.	Wien,	27.	Oktober	1888	
Harfenspieler II.	„	29.	„	„	
Harfenspieler III.	„	30.	„	„	
Philine	„	30.	„	„	
Spottlied aus Wilh. Meister	„	2.	November	„	
Anakreons Grab	„	4.	„	„	
Der Schäfer	„	4.	„	„	
Der Rattenfänger	„	6.	„	„	
Gleich und Gleich	„	6.	„	„	
Dank des Paria	„	9.	„	„	
Frech und froh	„	14.	„	„	
St. Nepomuks Vorabend	„	15.	„	„	
Gutmann und Gutweib	„	28.	„	„	
Ritter Kurts Brautfahrt	Döbling	9.	Dezember	„	
Der Sänger	„	14.	„	„	
Mignon (Ballade)	„	17.	„	„	
Mignon II.	„	18.	„	„	
Mignon I.	„	19.	„	„	
Frühling übers Jahr	„	21.	„	„	
Mignon III.	„	22.	„	„	
Epiphanias	„	27.	„	„	
Cophtisches Lied II.	„	28.	„	„	
Cophtisches Lied I.	„	28.	„	„	
Beherzigung	„	30.	„	„	
Blumengruss	„	31.	„	„	
Prometheus	„	2.	Januar	1889	
Königlich Gebet	„	7.	„	„	
Gränzen der Menschheit	„	9.	„	„	
Was in der Schenke waren heute	„	16.	„	„	Nachmittag
Solang man nüchtern ist	„	16.	„	„	am Abend
Ob der Koran von Ewigkeit sei	„	17.	„	„	
Sie haben wegen Trunkenheit	„	18.	„	„	Nachmittag
Trunken müssen wir alle sein	„	18.	„	„	am Abend
Phänomen	„	19.	„	„	
Erschaffen und Beleben	„	21.	„	„	Nachmittag
Nicht Gelegenheit macht Diebe	„	21.	„	„	am Abend
Hochbeglückt in deiner Liebe	„	23.	„	„	Nachmittag

Wie sollt' ich heiter bleiben	Döbling	23.	Januar	1889	am Abend
Als ich auf dem Euphrat schiffte	„	24.	„	„	Nachmittag
Dies zu deuten bin erbötig	„	24.	„	„	am Abend
Wenn ich dein gedenke	„	25.	„	„	Nachmittag
Komm Liebchen komm	„	25.	„	„	am Abend
Hätt ich irgend wohl bedenken	„	26.	„	„	
Locken haltet mich gefangen	„	29.	„	„	
Nimmer will ich dich verlieren	„	30.	„	„	
Frech und froh II.	„	2.	Februar	„	
Der neue Amadis	„	5.	„	„	
Genialisch Treiben	„	10.	„	„	
Ganymed	„	11.	Januar	„	
Die Bekehrte	„	12.	Februar	„	
Die Spröde	Perchtoldsdorf	21.	Oktober	„	

IV. Spanisches Liederbuch (Heyse und Geibel).

Wer sein holdes Lieb verloren	Perchtoldsdorf	28.	Oktober	1889	
Ich fuhr über Meer, ich zog über Land	„	31.	„	„	Nachmittag
Preciosas Sprüchlein gegen Kopfweh	„	31.	„	„	Abend
Wenn du zu den Blumen gehst	„	1.	November	„	Nachmittag
Alle gingen, Herz, zur Ruh,	„	2.	„	„	
Nun wandre Maria	„	4.	„	„	Abend
Die ihr schwebet um diese Palmen	„	5.	„	„	Nachmittag
Die du Gott gebarst, du Reine	„	5.	„	„	Abend
Bedeckt mich mit Blumen	„	10.	„	„	
Seltsam ist Iuanas Weise	„	14.	„	„	Nachmittag
Treibt mir mit Lieben Spott	„	15.	„	„	Abend
Und schläfst du mein Mädchen	„	17.	„	„	Vormittag
In dem Schatten meiner Locken	„	17.	„	„	Nachmittag
Herz verzage nicht geschwind	„	19.	„	„	Vormittag
Sagt, seid Ihr es feiner Herr,	„	19.	„	„	Nachmittag
Klinge, klinge mein Pandero	„	20.	„	„	Nachmittag
Herr, was trägt der Boden hier	„	24.	„	„	
Blindes Schauen, dunkle Leuchte	„	26.	„	„	Vormittag
Bitt' ihn o Mutter, bitte den Knaben	„	26.	„	„	Nachmittag
Wer tat deinem Füsslein weh?	„	5.	Dezember	1869	Abend
Auf dem grünen Balkon	„	12.	„	„	
Sie blasen zum Abmarsch	„	13.	„	„	Vormittag
Führ mich, Kind, nach Bethlehem	„	15.	„	„	
Wunden trägst du mein Geliebter	„	16.	„	„	
Ach wie lang' die Liebe schlummert	„	19.	„	„	
Ach des Knaben Augen	„	21.	„	„	

Mühvoll komm' ich und beladen	Perchtoldsdorf	10. Januar	1890	
Nun bin ich dein	„	15. „	„	
Trau nicht der Liebe	„	28. März	„	Nachmittag
Weint nicht ihr Äuglein	„	29. „	„	Vormittag
Schmerzliche Wonnen und wonnige Schmerzen	„	29. „	„	Nachmittag
Ach im Maien war's	„	30. „	„	Sonntag Vormittag
Eide, so die Liebe schwur	„	31. „	„	Nachmittag
Geh' Geliebter, geh' jetzt	„	1. April	„	
Liebe hier im Herzen zündet	„	2. „	„	Mittag
Deine Mutter süsses Kind	„	2. „	„	Nachmittag
Mögen alle bösen Zungen	„	3. „	„	Nachmittag
Sagt ihm, dass er zu mir komme	„	4. „	„	Vormittag
Dereinst, dereinst Gedanke mein	„	11. „	„	
Tief im Herzen trag ich Pein	„	12. „	„	
Komm' o Tod von Nacht umgeben	„	14. „	„	
Ob auch finstre Blicke glitten	„	16. „	„	
Da nur Leid und Leidenschaft	„	20. „	„	
Wehe der, die mir verstrickte	„	27. „	„	

V. Alte Weisen von Gottfried von Keller.

Tretet ein hoher Krieger	Unterach	25. Mai (Pfingstsonntag) 1890
Singt mein Schatz wie ein Fink	„	2. Juni 1890
Wie glänzt der helle Mond	„	5. „ „
Das Köhlerweib ist trunken	„	7. „ „
Wandl' ich in den Morgenthau	„	8. „ „
Du milchjunger Knabe	„	16. „ „

VI. Lieder nach verschiedenen Dichtern.

Rob. Reinick:	Gesellenlied (Perchtoldsdorf 24. Januar)	1888
„ „	Dem Vaterland (Perchtoldsdorf)	1888
Shakespeare:	Das Elfenlied (Bunte Schlangen zweigezüngt)	1888
H. Heine:	Wo wird einst des Wandermüden	1888
Rob. Reinick:	Skolie	1889
Shakespeare:	Lied des transferierten Zettel	1889

Anmerkung: Die drei Gesänge nach Eichendorff: Erwartung, die Nacht und Waldmädchen, die aus der zweiten Ausgabe der Gesänge entfernt worden waren, sind jetzt bei K. F. Heckel in Mannheim in einem Hefte gesammelt erschienen. — Ebendort auch eine Bearbeitung der Geistlichen Lieder des Spanischen Liederbuches für eine Singstimme und Orgel. (Max Reger.)

Der dritte Band dieses Werkes:

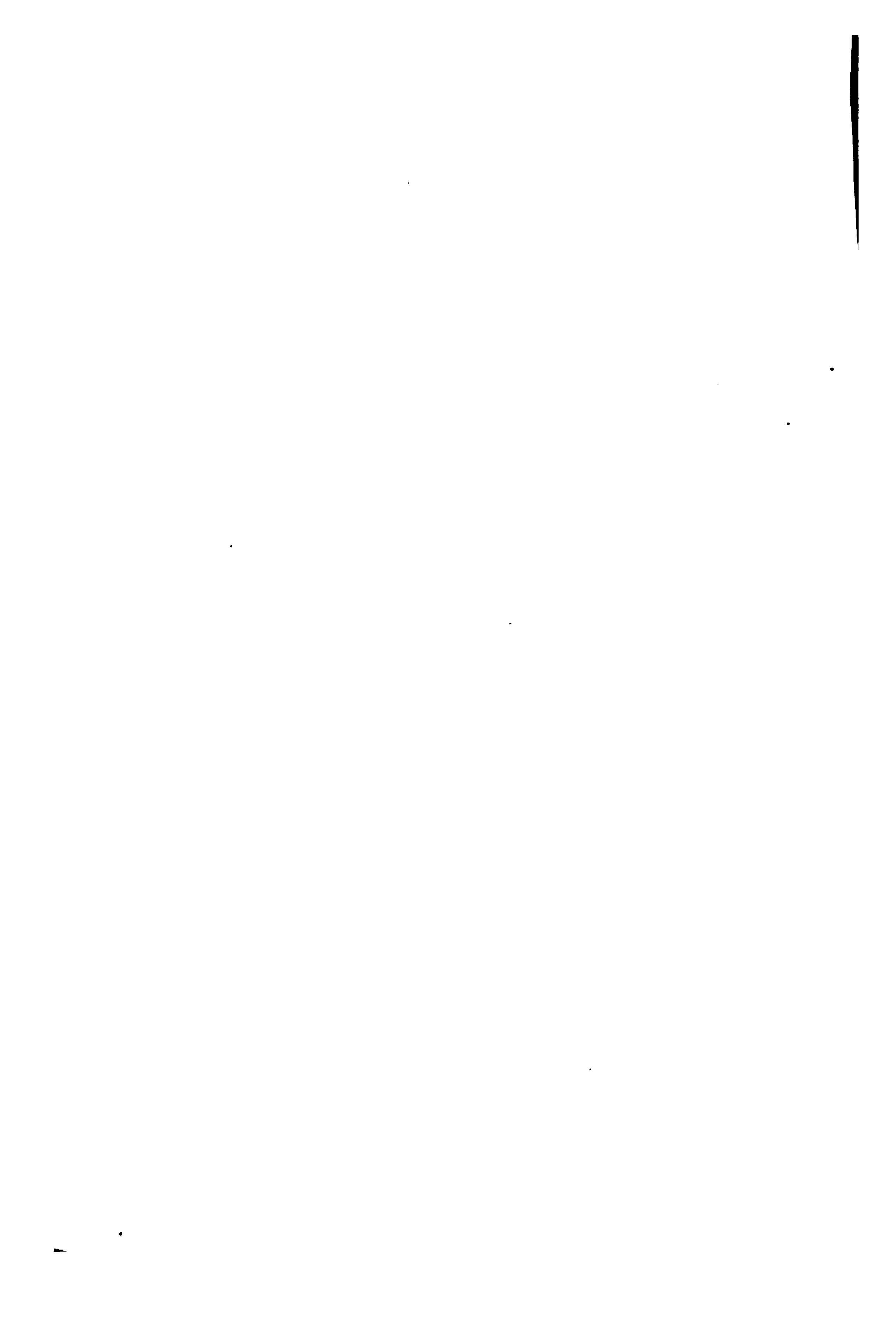
DER KÜNSTLER UND DIE WELT

wird noch vor Ende des Jahres 1904 erscheinen.

Der vierte (Schluss-) Band folgt im Februar 1905.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

HUGO WOLF



HUGO WOLF

III. Band: Der Künstler und die Welt

1892—1895

von

Dr. Ernst Decsey

Zweite Auflage.



Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1904

Vorwort.

Das vorliegende Buch, die erste und zwar grössere Hälfte des dritten Bandes, umfasst die äussere Lebensgeschichte Hugo Wolfs, von der Entstehung der Mörikelieder angefangen bis zur Komposition des Corregidor, also den Zeitraum von 1888 bis 1895. So still dieses Künstlerleben auch verlief, es ist doch reich an Schicksalen und Erlebnissen gewesen, und nichts wesentliches davon zu übergehen war mein Bestreben, bei aller Beschränkung auf die Haupttatsachen. Dank schulde ich für die Unterstützung meiner Arbeit ausser den schon früher Genannten noch den Herren: Justizrat Dr. Bernstein in München; Dr. Max Burckhard in Wien; M. G. Conrad in München; Prof. Dr. Max Friedländer in Berlin; Seiner Hoheit dem Prinzen Bojidar Karageorgevitch in Paris; Dr. Fritz Mauthner in Berlin; Arnold Mendelssohn in Darmstadt; E. O. Nodnagel in Darmstadt; k. k. Landgerichtsrat Franz Schaumann in Wien; Dr. Paul Schlenther in Wien; Prof. Dr. W. Schmid in Tübingen; Dr. Heinrich Welti in Berlin; Dr. Hermann Wette in Cöln. Diese, sowie noch einige im Texte genannte Persönlichkeiten haben mir in liebenswürdigster Weise Material, Erinnerungen, Briefe, Notizen, Daten zur Verfügung gestellt; der Prinz Karageorgevitch hatte überdies die Freundlichkeit, dieselben spanischen Volkslieder, die er einst Wolf vorspielte, auch mir vorzuspielen.

Die zweite Hälfte des dritten Bandes wird noch die (restliche) biographische und auch eine bibliographische Übersicht bringen.

GRAZ, im November 1904.

Der Verfasser.

INHALT



HUGO WOLF
nach einer Aufnahme von Dr. H. Heid in Wien

1. Kapitel.

In Wien.

> Hindernis beugt mich nicht.
> — — — — — — — — — — —
> Es kehrt nicht um, wer an einen Stern gebunden ist.
>
> Lionardo da Vinci
> Aphorismen.

„Trotz seiner eigenartigen Erscheinung hat man bedauerlicherweise in Wien, wo der genial veranlagte Künstler lebt und schafft, den Musiker entgelten lassen, was dem persönlichen Auftreten Wolfs an der landesüblichen Schmiegsamkeit fehlt.“ So klagte am 17. April 1892 die Österreichische Volkszeitung in einer Notiz, in der sie ein Konzert Wolfs in Wien besprach und auf sein erfolgreiches Auftreten in Berlin anspielte. Sie hatte Grund zu klagen, hätte auch Grund gehabt anzuklagen. Denn zu Anfang des Jahres 1890 waren die drei grossen Liederbände und die beiden ersten Hefte Wolfs veröffentlicht, es lagen also 136 Kompositionen eines einheimischen Musikers vor, Lieder, die durch ihre Neuheit und Eigenart allein hätten irgendwie die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise erregen müssen, Lieder, die gekauft, gesungen, besprochen werden wollten.

Allein nichts davon. Das tonangebende Publikum kaufte Wolf nicht, die tonangebenden Sänger sangen Wolf nicht, die tonangebende Presse besprach Wolf nicht. Und mehr brauchte Wolf auch nicht, um unbekannt zu bleiben. Soweit nicht persönliche Gründe im Spiele waren, waren es die Hemmungen, die der künstlerische Fortschritt immer in der Grossstadt findet. Denn so überwältigend die Verkehrskultur ist, die sie aufgebaut hat, so imposant, was sie für das Leben der Massen leistet — so feind ist die Grossstadt dem Künstler, zu-

mal da er stets ein Einsamkeitstypus ist. Und er leidet an der Grossstadt, die er doch wieder braucht. Er hat gegen sich die Versumpftheit der schweren unrührigen Menge, die Interessenmacherei geschäftiger Handlanger, den Despotismus der „Besitzstandwahrenden", die Moden und die „Verhältnisse". Und so ist es eben diese Grossstadt, die den Typus des protestierenden Genies geschaffen hat: die Beethoven, Berlioz, Wagner, die Geister, die ebenso rücksichtslos aufgetreten, als sie erbittert bekämpft worden sind, sie und alle, die ihres Geistes sind.

Für Wien speziell kommt noch hinzu: die Dumpfheit und Unlebendigkeit in jenen lichtlosen Jahren, wo man die Flamme der neuen Kunst nach Kräften zu löschen sich bemühte, und der Charakter des Publikums, das sich heute am eigenen Beifall berauscht, morgen über sich selber räsonniert, leichtblütig ist, wie der Gallier und geneigt, wie jeder Deutsche, das Fremde hoch über das Einheimische zu heben. Wie wurde in Wien dem Mascagni zugejauchzt, wie wurde Massenet gefeiert!

Nichts bezeichnet die Verschlafenheit des offiziellen Wiener Musiklebens einfacher, als der passive Widerstand gegen Wolf. Ausser einigen kurzen Verlegernotizen finden sich in den Wiener Zeitungen nur gelegentlich flüchtige Berichte über diesen und jenen Musikabend, wo seine Lieder gesungen wurden, ja in einem Zeitraum vom Ende des Jahres 1888 bis in die Mitte des Jahres 1890 sind nicht viel mehr als ein Dutzend solcher Berichte erschienen. Davon gehören drei längere und eingehendere Aufsätze in der Deutschen Zeitung dem fleissigen Dr. Theodor Helm an, zwei grössere polemische Artikel im Deutschen Volksblatt dem radikalen Lisztianer August Göllerich, Schriftstellern, die damals so ziemlich die einzigen Propheten Wolfs blieben, und wahre Rufer in der Wüste waren.

Ausführliche und sachliche Erörterungen in der grossen herrschenden Presse, auf die ein Künstler in unserem Kulturleben mehr oder weniger angewiesen ist, finden sich dagegen nicht; wohl aber wurde Millöckers Jungfrau von Belleville, als sie in Paris zum erstenmal aufgeführt wurde, durch einen Spezialbericht geehrt, und das heimische Musikgewerbe überhaupt ausgiebig unterstützt, der sog. kleine Mann redlich gefördert, namentlich, wenn er es verstanden hatte, mit unter „die Brüder" zu gehören. Über Hugo Wolf, der weder Hofkapell-

meister, noch Operettenkomponist war, noch sich „beliebt“ gemacht hatte, wurde geschwiegen. Aber dies Sichausschweigen der zum Reden Verpflichteten wird durch den Umstand geradezu beredt — dass die Lieder Wolfs in Wien dennoch häufig genug zu hören waren, dass seine neue Kunst auf einem Boden stark und emsig gepflegt wurde, den zu betreten jedermann Gelegenheit hatte: auf dem Boden des Wiener akademischen Wagnervereins. Allerdings ein Terrain, das die konservativ Gesinnten und Versippten mieden wie eine verrufene Stelle, eine Gesellschaft, der sie aus dem Wege gingen, als könnten sie dort verdorben werden.

Nicht zum allerersten Male überhaupt wurde im Wagnerverein Wolfsche Musik gesungen, aber von dort aus zum ersten Male verbreitet, und dies in einem Masse, dass man füglich sagen kann: der Wiener akademische Wagnerverein ist der erste Hugo Wolf-Verein gewesen. Ganz privat hatte schon Paula von Goldschmidt, die Gattin des Komponisten, einige Jahre vor dem Erscheinen der 12 ersten Lieder, das Mausfallensprüchlein in ihrem Salon vorgetragen. Und am 12. März 1888 gab die Kammersängerin Rose Papier im Bösendorfersaale in Wien einen Konzertabend, in dem sie Lieder von Goldmark, Zois, Brahms, Rob. Franz, Schumann, Schubert, Victor Herzfeld — und Hugo Wolf sang, und zwar von Wolf: den Morgentau und Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder. Wenn ihr Wolf auch die bunte Liste, in der sein Name auftauchte, mit Stirnrunzeln vergalt, wir haben doch Ursache, der mutigen Künstlerin zu danken, dass sie den Komponisten vor das Wiener Konzertpublikum gebracht hat.

Einige Monate später stand eine jugendliche, blonde Sängerin auf dem Podium des kleinen Musikvereinssaales — und entzückte die Zuhörer mit drei Liedern Hugo Wolfs: es war am 8. November 1888, als Frl. Ellen Forster, heute Frau Forster-Brandt, im dritten internen Musikabend des Wagnervereins den Knaben und das Immelein, den Zitronenfalter im April, und Er ist's sang. Und einen Monat darauf, am 15. Dezember 1888, veranstaltete Josef Schalk einen Musikabend zugunsten des Stipendienfonds des Wiener akademischen Wagnervereins, in dem ein hünenhafter Sänger auftrat, welcher nicht weniger als neun der schönsten Mörike- und Eichen-

dorff-Lieder zum Besten gab, die Fussreise, den Jäger, Peregrina, den Tambour, Anakreons Grab, das Gesellenlied, den Rattenfänger, Soldat und Seemanns Abschied. „... An diesem Abende wurde der weitere Kreis unserer Vereinsmitglieder mit den Kompositionen (Liedern) einer verheissungsvoll aufstrebenden jugendlichen Künstlerkraft — Hugo Wolf — bekannt gemacht, eine Tat, welche in dem stürmischen Beifalle der Zuhörer, der in gleichem Masse den prächtigen Liedern Wolfs wie deren unübertrefflichem Interpreten — Ferdinand Jäger — galt, die schönste Belohnung fand." So der Bericht des Wagnervereins auf das Jahr 1888.

Mit den Namen Josef Schalk und Ferdinand Jäger sind die beiden Männer genannt, die ein Doppeldenkmal in der Geschichte Hugo Wolfs verdienen, denn beide hatten die Propaganda seiner Kunst zu ihrem Lebensinhalt gemacht: der eine brach ihr die Bahn durch die Kraft seines Wortes, der andere trug sie empor „auf Flügeln des Gesanges". Vor den Bildern dieser Musiker, deren künstlerisches Verdienst nicht geringer ist als ihr moralisches, müssen wir einen Augenblick nun Halt machen.

Als Sohn eines Kaufmannes geboren,*) war Schalk zu technischen Studien bestimmt worden. Aber ungefähr zehn Jahre alt, trat er in das Wiener Konservatorium ein, um bei Bruckner Theorie, bei Prof. Epstein das Klavierspiel zu studieren. Als Abiturient spielte er (12. Juli 1880) in der Schlussproduktion Liszts Legende vom heil. Franziskus, unter dem bedenklichen Kopfschütteln einiger die Wahl missbilligenden Herren Professoren. Zwei Jahre später trat er mit seinem Bruder Franz, einem tüchtigen Geiger, vor die Öffentlichkeit. Auf dem Programme stand u. a.: das Scherzo aus der D-moll-Symphonie (III) von — Anton Bruckner, von Josef für Klavier übertragen.**)

Der erste Schritt ins Leben lässt schon die Marschrichtung Schalks

---

*) Der Vater war aus Linz nach Wien übersiedelt. Die Mutter, eine gebürtige Linzerin, war eine Verwandte des österreichischen Dramatikers Franz Nissel, dessen Tragödien „Die Zauberin am Stein" und „Agnes von Meran" grosse Erfolge hatten. Die Familie ist deutsch und christlich.

**) Anerkennende Kritiken von Max Kalbeck (Wiener Allg. Ztg. 29. 3. 1882) und Eduard Schelle (Presse vom 31. 3. 1882). In dem Konzert spielte J. Schalk auch eigene Klavier-Variationen.

ganz erkennen. Um ihn schloss sich bald eine enge Gemeinde von Brucknerverehrern, die dem Wagnerverein (schon 1879) beitrat, und dort den Berg, die äusserste Linke bildete. Hierher gehörten Musiker wie Ferdinand Löwe, Franz Zottmann — später Klavierprofessor am Konservatorium — gehörten auch Richard Hirsch, Bernhard Öhn u. a. m. „Es war dieser Gruppe," sagt ein Bericht des Wagnervereins, „eine Kunstpflege eigentümlich, die den Charakter des Religiösen an sich trug, und sich nur zaghaft entschloss an die Öffentlichkeit damit zu gehen." Eine gewisse Keuschheit des Empfindens hielt Schalk ab, die Welt in jene heimliche Kirche zu führen, in der er betete; ist doch auch die Kunstbetrachtung bei tiefen Menschen so sehr mit der ganzen Person verwachsen, dass man die eine nicht ohne die andere entwickeln, die eine nicht ohne die andere preisgeben kann. Man mag nichts aufdrängen, aber auch nichts verletzen lassen. Als man Schalk (1887) an die Spitze des Wagner-Vereines beruft, entwickelt er auch seine praktischen Fähigkeiten und gibt schliesslich alle Empfindsamkeiten an die Sache dahin. Da schont er sich nicht, schont nicht einmal seine Gesundheit. Wie oft sah ich ihn, wenn er in den Abendproben mit dem Chore arbeitete, bis zur Erschöpfung um den Ausdruck einer Stelle ringen. Überhaupt hatte ihn das Leben lieblos angepackt, alle Kräfte ihm abgefordert. Derselbe Mann, von dem im Verkehre immer eine milde, gleiche Temperatur ausging, wusste alle Zähigkeit und Spannkraft zu entwickeln, um für sich und seine durch den Tod des Vaters früh verwaiste Familie zu sorgen. Das Amt am Konservatorium — Hellmesberger hatte ihn 1884 zum Klavierprofessor gemacht — war sein Broterwerb, der Wagner-Verein seine Liebe, Bruckner sein Abgott. Er bearbeitete mit Ferdinand Löwe und mit seinem Bruder Franz fast sämtliche grossen Werke des Meisters, um sie zu popularisieren.*) Er spielte Bruckner am Klavier, er führte in Wien seine Chor- und Orchestersachen auf, denn Bruckner, obwohl fast sechzig Jahre alt, schien

*) Zu zwei Händen: die Symphonieen III und IV allein, die Klavierauszüge der F-moll-Messe, des Tedeums, des Streichquintettes. Zu vier Händen: die Symphonieen II, V, VI und VIII allein, III mit F. Löwe, VII mit F. Schalk. Auch an den drei Sätzen der Neunten arbeitete Löwe mit, von dem übrigens der Klavierauszug der D-moll-Messe stammt.

alles vergebens geschrieben zu haben. Man achtete seiner kaum.*) In Graz hatte Schalk 1891 als Gast des Steiermärkischen Musikvereins die Romantische Symphonie dirigiert, ohne vorher je vor dem grossen Orchester gestanden zu haben; aber die Begeisterung und innere Kenntnis gaben ihm die Kraft es besser zu machen, als mancher alte Routinier.

Und Bruckner wusste, was er an Schalk hatte. Mit dem höchsten Respekte blickte er zu seinem Famulus und „Klavierauszügler" auf. Und wollte er seine Hochachtung für den feingebildeten Schalk, das geistige Oberhaupt des Kreises, in ein Wort zusammenfassen, dann redete er ihn mit Herr Generalissimus an. Aber es hinderte ihn nicht, mit dem Herrn Generalissimus gelegentlich auch anzubinden, wenn dieser, von Bruckner selbst in der unantastbaren Sechterschen Theorie unterrichtet, ketzerisch genug war, Sechter reformieren zu wollen.**)

Doch „als der Schalk den Wolf entdeckte, da war ich gar nichts mehr", klagte Bruckner dem Prof. W. Schmid aus Tübingen, der ihn in Wien besuchte. Eine eifersüchtige Regung, die an dem grossen Kinde Bruckner geradezu rührend ist. Ja, Schalk hatte das Glück, Grosses fühlen zu können, und nun hatte er alle Hände voll zu tun. Der Fall Wolf nahm ihn nicht weniger in Anspruch, als der Fall Bruckner: jeder forderte die ganze Liebe. Und Schalk war ein produktiver Freund. Zunächst lag ihm daran, die Wolfschen Lieder nicht mehr im Verborgenen blühen zu lassen und sie, wenn auch vor ein grösseres aber doch besseres Publikum zu stellen. Der Wagner-

*) In einer Unterrichtsstunde (1890) erzählte mir einmal Bruckner mit Stolz von einigen Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters: „Denken Sie sich, heute haben die mich Meister genannt! Meister!" Und war davon ganz gerührt.

**) Schalks Idee war, das starre diatonische Fundamentalsystem Sechters durch Einführung chromatischer Fundamente zu modernisieren, namentlich, um die Wagnersche Harmonik damit zu erklären. Mit Licht und Wärme wies er, einer der ersten, in den Bayreuther Blättern (Jahrg. 1888, VI, bis 1890, I und II) die Logik und Geschlossenheit der Tonalität Wagners nach. Das war so neu, dass es später von anderen nachgesprochen wurde. Nur taugte dazu Sechter nicht. Ihn „chromatisch" reformieren, hiess ihn am falschen Ende reformieren, oder besser: gegen seine Natur reformieren wollen. Bruckner hatte mit seinem instinktiven Widerstand also doch Recht.

verein bot ihm dazu die beste Gelegenheit. Und um es kurz zu sagen: Zwölf Jahre lang war er Leiter des Wagnervereines, bis zu dem Tage, an dem er starb, und in diesem Zeitraum hat er an 21 der sogenannten „internen Musikabende", d. i. den regelmässigen, halböffentlichen, Fremden auch gegen ein Eintrittsgeld zugänglichen Konzerten des Wagnervereines die Aufführung Wolfscher Lieder und Chöre veranlasst, wozu er Künstler wie Ferdinand Jäger, Marianne Brandt, Ellen Forster, später Sophie Chotek, Moriz Frauscher, Hermann Jessen, Marie Katzmayer, Paula Mark, Amalie Materna, Friederike Mayer, Erik Schmedes u. a. gewann. Das ist aber nicht alles. Hinzu kommen noch Veranstaltungen, wie die beiden Kirchenkonzerte, die an den Karfreitagen der Jahre 1889 und 1890 in der Minoritenkirche abgehalten wurden, wo unter Leitung Schalks Chöre und Gesänge von Palestrina, Stradella, Pergolese, Michael Haydn, Mozart, Bruckner, Liszt und geistliche Lieder Hugo Wolfs vorgetragen wurden, das beste Zeugnis für die religiöse Weihe dieser Lyrik und die Bereicherung, die die Kirchenmusik durch sie erfuhr. Hinzu kommt eine Tat, wie die erste Aufführung*) der Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug, die am 15. Juni 1892 auf der Wiener Theater- und Musikausstellung in einem von Schalk geleiteten Konzerte des Wagnervereines gespielt wurde und zwar neben Wagners Huldigungsmarsch, Bruckners Romantischer Symphonie, Liszts Gaudeamus igitur und den Schlussgesängen aus den Meistersingern. Angeregt durch den lebendigen Zug des Wagnervereines machten einzelne Mitglieder auf eigene Faust Propaganda, und bald gab es auch Wolfabende in der österreichischen Provinz, so in Mödling, dem uralten Städchen am Wienerwald, wo Walter Bockmayer**) fleissig wirkte, so in Triest, wohin Frl. Friederike Mayer vordrang (12. April 1890), so in Baden, Wiener-Neustadt, Salzburg u. a. m. Das Beispiel, das Schalk gegeben, blieb auch nach seinem Tode lebendig, sodass der Wagnerverein im ganzen von 1888 bis 1902 an 64 Abenden ungefähr 36mal Wolfs Muse zu Worte kommen liess.

---

*) Diese Aufführung war nicht vollständig.

**) Kammerrat Bockmayer, ein geborener Schwabe, besitzt eine Fabrik in Mödling. Mit einer hübschen Tenorstimme begabt, wirkte er selbst als Dilettant an den Wolfabenden, von denen viele in seinem Hause stattfanden, mit.

Dazu kommt aber noch die literarische Propaganda des Mannes. Neue Lieder, neues Leben hiess und verkündigte der grosse Aufsatz Schalks, der in der Münchener Allg. Zeitung vom 22. Januar 1890 erschien. Durch ihn wurde Wolfs Namen mit einem Schlage in Süddeutschland bekannt: es war wie der erste Sonnenstrahl, der auf den goldenen Turmknauf fällt. Dann kam der Aufsatz im Kunstwart am 1. März 1890 (3. Jahrgang 11. Stück) nach, der die Mörikelieder beleuchtete. Im Jahre 1893 erschien im Bayreuther Taschenkalender (bei Thelen in Berlin) der Aufsatz über die Goethe- und Spanischen Lieder, 1899 der über das Italienische Liederbuch*) — alles feine künstlerische Studien, die ebenso den gebildeten „Kenner", wie den enthusiastischen Menschen verrieten. So steuerte er Wolfs Lebensschifflein vorwärts; und Wolf war glücklich, verstanden und geliebt zu werden. Beiden Brüdern Schalk widmete er den Eichendorffband, an dessen Spitze Der Freund steht: „Der ist von echtem Kerne, erprobt zu Lust und Pein, Der glaubt an Gott und Sterne, der soll mein Schiffmann sein!"

Fast überflüssig zu sagen, dass ein Mann wie Schalk wenig Dank von der Welt empfing. Denn Idealismus ist die Dummheit des Anständigen, ist eine Schwäche, über die die Gemeinheit am liebsten herfällt. Schalk war Erzieher, im schönsten Sinne des Wortes; man hielt ihn für einen Züchter. Die öffentliche Meinung, die sonst von ihm wenig „meinte", liess es an hämischen Glossen nicht fehlen. Man sprach von Orgien im Wagner-Vereine, heulenden Derwischen, Klavieretüden mit übelklingender Gesangsbegleitung und empfand ein unsinniges Vergnügen, als das Wort von der „Wolfsschlucht" geprägt wurde. „Will man vielleicht beweisen," schrieb am 1. XII. 89 ein Kritiker im Vaterland,**) „dass es eine Wagnersche ‚Schule' gibt? Das wird wohl schlecht gelingen, wenn keine anderen ‚Schüler' aufzubringen sind als die Herren Hugo Wolf und Leopold Damrosch, von welchen Fräulein Brandt zwei Lieder sang. Die Lieder Hugo Wolfs sind durch den Wagner-Verein in die Welt getrieben worden; wahres Talent haben wir nie darin finden können, sondern nur das anmassende Streben, Richard Wagner womöglich zu übertrumpfen an

*) Abgedruckt in den Schriften des Wiener Hugo Wolf-Vereins.

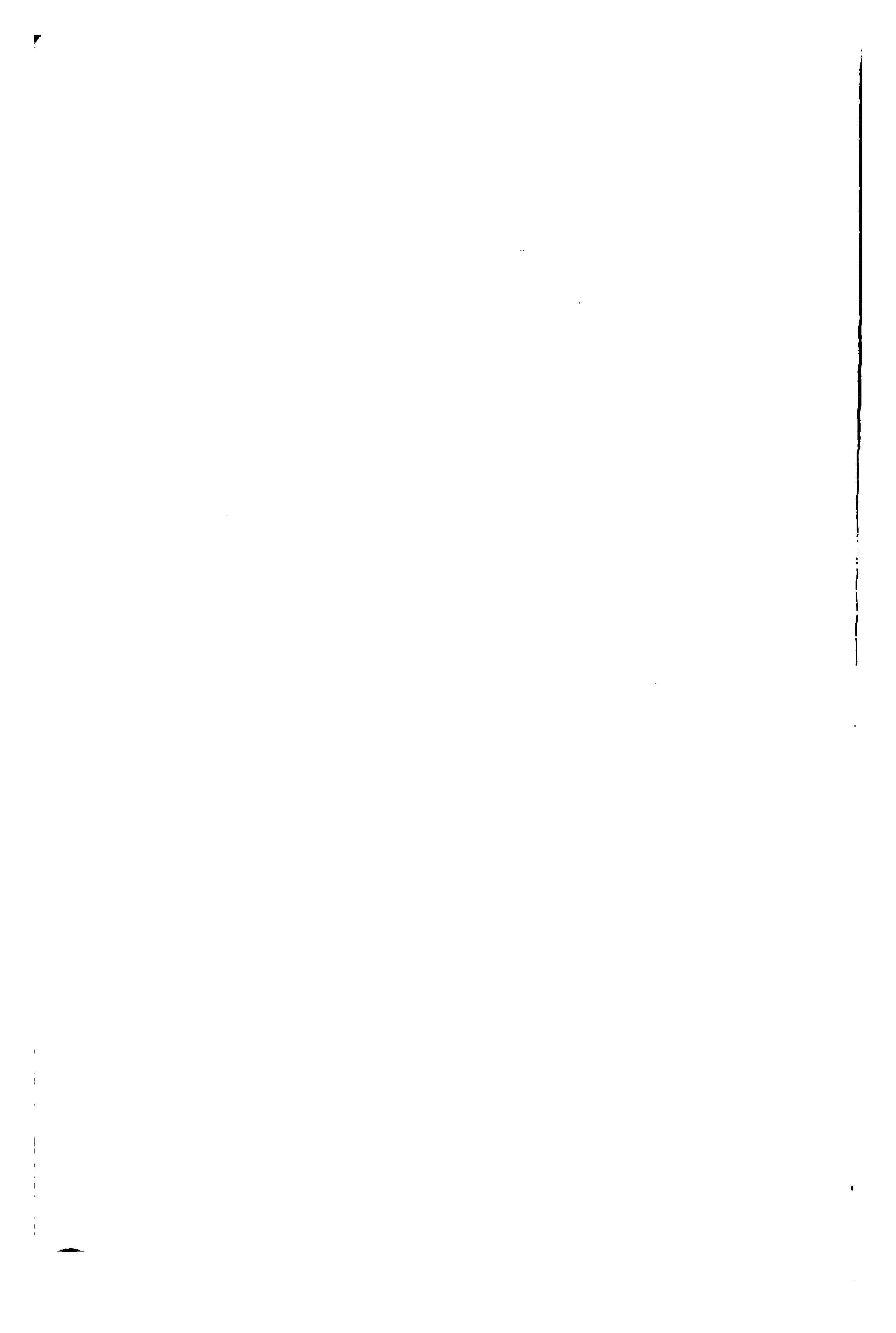
**) Hauptorgan der klerikal-feudalen Partei in Österreich.



FERDINAND JÄGER



HEINRICH POTPESCHNIGG



melodischen und harmonischen Neuerungen. Das nennt man ja nicht komponieren!“

Dies nur eine Probe. Der Kampf für Wolf, der Schalks sittliche Persönlichkeit voll entfaltet, wird noch an uns vorüberziehen.

Am 7. November 1900 starb der Künstler nach schwerem Leiden. Mit ihm erlosch ein Geist, „der im Sinne des Meisters deutsch war, denn der Heimgegangene wirkte für das Schöne und Edle nicht um des Vorteiles willen, sondern weil seine Seele danach verlangte.“*)

Schalks Bruckner- und Wolf-Verehrung war nicht Sektiererei, sondern eine Form seiner Wagnerkultur. Die Kunst und Gedankenwelt des Meisters bildete das Zentrum seines Lebens und jede Bewegung ist von da aus zu erklären. Und dem, was er liebte, hielt er Treue bis zum letzten Atemzuge. Fast jeder, der heute von ihm spricht, nennt ihn den edlen Josef Schalk.

Im Herbste 1888 war es, als in den Kreisen des Wagner-Vereines eine hohe schlanke Rittergestalt auftauchte, ein Mann, der an die eisernen Haudegen erinnerte, die einst vor einem Fähnlein Reiter sprengten, mit Frundsberg gen Italien zu ziehen. Aber sein Handwerk war unblutig. Der Recke mit den kräftigen Zügen, die Verkörperung des Germanismus, war kein Militär, sondern ein Sänger; Ferdinand Jäger sein Name. Damals stand er im 49. Jahre; in der Fülle der Gesundheit, gerade die Gegenerscheinung zum feinen blassen Kopfe Schalks. Ursprünglich Opernsänger, wurde er Schüler der von Wagner angeregten Stilbildungsschule in Bayreuth — er blieb deren einziger Schüler — und lernte Wagner im Stile darstellen. Und nun erfüllt er erst die Bestimmung seiner Natur. Männliche Schönheit und biegsame Kraft, Natürlichkeit und Idealität sind wahrhaft entzückend verbunden. Bis 1882 wohnt er in Bayreuth, in der vertrautesten Nähe Wagners; er singt den Parsifal, bald aber empfiehlt ihn der Meister nach Wien für die ersten Aufführungen des Siegfried. Und Jägers Siegfried ist Wagners Siegfried. Keine Spur von Oper mehr. Niemand, der sich dem Zauber dieser Darstellung entzogen hätte.

*) Nachruf in den „Bayreuther Blättern.“ Von Dr. Hans v. Schneller, einem Schüler und Freunde Schalk. Ein schöner Nekrolog erschien auch in der Neuen musikalischen Presse. (Wien.) — Das Riemannsche Musik-Lexikon nennt den Namen Schalks in seiner letzten Ausgabe (1900) noch nicht.

Und dies, obwohl Jäger eine glänzende, sozusagen „brillante“ Tenorstimme nie besessen, und die Höhen mit seinem dunklen Organe später nicht leicht nahm. Wolfs empfindliches Ohr mochte manches auszusetzen finden, aber als Vortragskünstler blieb Jäger unerreicht, vor allem, weil er zu sprechen verstand, und weil er Persönlichkeit hatte. Ein echter Meisterschüler, sozusagen der lebendig wandelnde Gedanke Wagners, fühlte er sich auf der Opernbühne und ihren „Traditionen“ bald nicht mehr wohl. Schliesslich gab er die Engagementsingerei ganz auf — zuletzt war er am Stuttgarter Hoftheater gewesen — und ging nach Wien, wo er sich seit seinem ersten Auftreten viele Freunde erworben hatte, und wo er noch öfter als Gast auftreten sollte.*)

Aber hier eröffnete sich ihm mit einem Male ein neues Feld, hier sollte er einen neuen Lebensinhalt finden, eine Wirksamkeit entfalten, die heute noch nachklingt. Zufällig hatte er jenen Musikabend besucht, in dem Fräulein Forster die drei Wolfischen Lieder sang. Der Vortrag gefiel ihm nicht, aber „die eigenartigen Kompositionen rissen mich vollständig hin.“**) Tags darauf besucht er die ihm befreundete Familie Heinrich Köchert und, noch ganz unter dem Eindruck des Gehörten, spricht er mit Begeisterung davon. Hier vernimmt er, dass Wolf der langjährige Hausfreund der Familie sei, und dass er mit ihm an einem der nächsten Abende zusammentreffen solle. „Dies geschah und Wolf spielte mir eine Menge seiner Lieder, noch alle im Manuskript vor, Lieder, die mich mehr und mehr begeisterten. Kein Sänger hatte sich bis dahin um den Armen gekümmert, der auf seinen ungehobenen Schätzen sass.“ In dem schön ausgetäfelten traulichen Musikzimmer, im 4. Stocke des Köchertschen Hauses auf dem Mehlmarkt No. 15, spielte Wolf vor Schalk und Jäger. Damals zur „Goethezeit“ natürlich zumeist Goethe-Lieder; er sass an dem braunen Klaviere, das gleich am Eingang der Stube steht.

Da gibt Schalk noch im selben Winter, am 15. Dezember 1888, einen sogenannten Beethovenabend im Bösendorfersaale und fordert Jäger auf mitzuwirken und Wolf-Lieder zu singen. Natürlich erhält er die Zusage, Jäger singt sechs Lieder, davon das erste ist: die

*) Jägers Schwiegermutter, Sophie Wilczek, und später seine Gattin Aurelie bekleideten ehrenvolle Stellungen als Gesangslehrerinnen am Konservatorium.

**) Brieflich an den Verfasser.

Fussreise von Mörike. Der Erfolg war beispiellos. Aus dem Beethoven-Abend wird ein Wolf-Abend, und ausser Wolf freut sich niemand mehr, als Schalk, der Konzertgeber, der den bisher oft an sich zweifelnden Komponisten immer und immer wieder angefeuert und aufgerichtet hatte. An diesem Abend ist Wolf zum ersten Male als Komponist wie als ausübender Künstler vor die Öffentlichkeit getreten: er hatte selbst den Klavierteil übernommen.

Kurz darauf wird Jäger von den Gebrüdern Th. ersucht, an ihrem Klavierabend bei Bösendorfer mitzutun, und zwar werden von ihm ausdrücklich Wolfsche Lieder verlangt. „Ich sang damals deren acht, und der Erfolg war womöglich noch toller, und für die Konzertgeber so deprimierend, dass sie mir weder dankten, noch mich je wieder zu einer Mitwirkung einluden."

Mochte auch die Presse abwinken, und das nicht gerade in den liebenswürdigsten Formen, Jäger liess sich nicht abschrecken. Seine Sendung gab ihm Mut, seine Kraft Selbstvertrauen. Er sang Wolf sowohl im Wagner-Vereine wie in eigenen Konzerten, gastierte mit Wolf in der Singakademie (17. Dezember 1889), im Wiener Goethe-Verein*) (21. März 1890), kurz: „mit der ganzen moralischen Energie seines Charakters und mit der ebenso feinsinnigen wie mannhaften Kunst seines Vortrages verstand er es für die eigenartige und ausdrucksreiche Lyrik des merkwürdigen genialen Jünglings ein wachsendes teilnahm- und verständnisvolles Publikum zu gewinnen."**)

Jäger hatte auch seinem ältesten Freunde, Hans von Wolzogen, dem Herausgeber der Bayreuther Blätter, von den Liedern Wolfs geschrieben. Bald darauf brachten nun die Bayreuther Blätter Notizen, die die Aufmerksamkeit weiterer Kreise in Deutschland erregten, leider nur nicht der, auf die es ankam: der Sänger. In den Jahrgängen 1888—1890 findet man wiederholt längere Besprechungen der Lieder und der Wolf-Abende des Wiener Wagner-Vereins, und Wolzogen forderte die Vereinsvorstände in anderen Städten auf, es den Wienern gleichzutun, und „weniger Bruchstücke aus dramatischen

---

*) Der Goethe-Verein richtete nach dem Konzert ein eigenes Dankschreiben an Wolf. „Wir müssen uns Goethe durch Wolf explizieren lassen" äusserte damals ein Vereinsmitglied zu Schur.

**) H. v. Wolzogen: Bayreuthheft der „Musik" (1902).

Werken als echtbürtigen Nachwuchs vom Bayreuther Geist“ zu pflegen, wohin eben Wolf wie kein anderer zähle.

Durch Jäger drang Wolf auch siegreich in seine Heimat ein. Denn der Grazer Architekt Friedrich Hofmann, damals zweiter Obmann des Grazer Wagner-Vereins, und mit Jäger durch Wolzogen bekannt geworden, hörte ihn in seiner Wohnung mit Schalk zusammen gegen zwanzig Lieder Wolfs vortragen. Es machte ihm solchen Eindruck, dass er sogleich alles zusammenkaufte, was von Wolf zu haben war, und am 12. April 1890 hatte Graz sein erstes Wolf-Konzert. Es ging mit Schnelligkeit, denn der Obmann des Grazer Wagner-Vereins war der modern gesinnte Friedrich von Hausegger; und einen Pianisten hatte man, wie er selten zu haben ist an Dr. Heinrich Potpeschnigg.

Der landschaftliche Rittersaal war aufs dichteste besetzt mit Mitgliedern des Wagner-Vereins und musikalischen Persönlichkeiten, die vorher auf den Charakter dieser Lieder aufmerksam gemacht worden waren. Das sogenannte Sensationspublikum fehlte. Der Erfolg in diesem Kreise war überraschend. Jäger sang den Tambour, den Gärtner, den Rattenfänger, den Freund, den Musikanten, den Jäger, Anakreons Grab, das Gebet usw., im ganzen zwölf Lieder. Aber daraus wurden ihrer sechsundzwanzig, denn manches Stück musste nicht weniger als dreimal gesungen werden. Die „Tagespost“ berichtete über dies denkwürdige Konzert ausführlich und schloss das begeisterte Referat mit den Worten: „Zwölf Lieder von einem und demselben Komponisten in einer Reihenfolge gehört haben und doch den Wunsch empfinden, noch mehr zu vernehmen — das ist ein klarer Beweis von der ungewöhnlichen Bedeutung, von dem Werte der Kompositionen ... Hugo Wolf ist ein Liederkomponist ersten Ranges. Seit Schubert haben wir nicht viele seinesgleichen.“ Im Grazer Wochenblatt erschien zu gleicher Zeit ein von Hofmann verfasster längerer Aufsatz, der die Originalität der Wolfschen Musik in liebevoller Weise auseinandersetzte. Wolf war von dem Grazer Erfolge, der einen wohltuenden Gegensatz zu seiner Wiener Erfolglosigkeit bildete, aufs tiefste bewegt. Insbesondere dankte er Hofmann bei einem Besuche in Wien für dessen Aufsatz: er sei es ja leider gewöhnt, von der Wiener Presse verschwiegen zu werden. Jäger gab am 6. Januar 1891

ein zweites Wolf-Konzert in Graz, abermals von Dr. Potpeschnigg begleitet, und der Erfolg war, wenn auch nur auf einen engeren Kreis beschränkt, womöglich noch grösser. Den dritten grossen Wolf-Abend gab dann das Künstlerpaar August Krämer und Marie Krämer-Widl im Mai 1892 unter der Ägide des Wagner-Vereins. Man sang — achtzehn Wolfsche Lieder, Dr. Potpeschnigg war wiederum der getreue Eckart am Klavier, und Franz Schalk, damals Theater-Kapellmeister in Graz, spielte das Violinsolo im Mörikeschen Gebet.

Schon nach dem ersten Konzert in Graz hatte Wolf durch Jäger von der erzmusikalischen Begabung des Dr. Potpeschnigg erfahren, und kurz darauf — es ist im Sommer 1890 gewesen — richtete Potpeschnigg einen herzlichen Brief an Wolf, in dem er ihn zum Besuche auf seinem einfachen Landsitz, Krumpendorf am Wörthersee, einlud. Wolf kam zwar nicht, aber von da an traten die beiden einander nahe und blieben in enger Freundschaft verbunden. Heinrich Potpeschnigg, bedeutend älter als Wolf, war seines Zeichens Zahnarzt; jetzt lebt er in Berlin als freier Künstler. Ein Musiker von den feinsten Instinkten, ein Pianist, der das Verborgenste aus der Komposition holt, ist er das Ideal eines Wolf-Begleiters. „Ich habe immer zugesehen, wie es Wolf macht," erzählte er mir, „und nicht ihm vorspielen wollen". Und die, die mit Potpeschnigg musizieren, besitzen an ihm eine Art musikalischen Geradhalters. Wenn Potpeschnigg jemandem ein Wolfsches Lied erklärt, kann er dabei selber bis zu Tränen gerührt werden. Denn in dem hartgeschnitzten Manne klopft das weichste Herz. Den musikalischen Blutstropfen hat er offenbar vom Grossvater geerbt, von Karl von Holtei. Und von diesem genialischen Manne hat er auch etwas „Literarisches" geerbt: den „prachtvollen riesengrossen" Schreibtisch, der auf Hugo Wolf überging und dessen Wohnung in der Schwindgasse zierte.*) Potpeschnigg, von Wolf auch Enrico genannt und nicht zum Mindesten seiner praktischen Talente wegen hochgeschätzt, wird uns noch öfter begegnen.

Was nun Jäger betrifft, so hat er bis zum Abschluss seiner

*) Juli 1896. — Von Holtei heisst es in einer Literaturgeschichte: „1850 fand er in Graz, wo seine Tochter verheiratet war, einen Ruhepunkt nach langem Wanderleben. Er kaufte sich einen Schreibtisch und wurde sesshaft."

Tätigkeit, der in die Mitte der Neunziger Jahre fällt, nur noch Wolf in Konzerten gesungen, ohne Rücksicht auf irgendwelche Angriffe. „Wolf dankte mir für meine Hingabe durch Stiftung aller seiner erschienenen Liederbände, als ersten des Mörike mit der Dedikation: ‚Dem opfermutigen Freunde und mächtigen Weckrufer zur dauernden Erinnerung an seinen dankbaren Hugo Wolf. Wien, 10. März 1889.‘ — Später, vor seiner Erkrankung, hat er mir zu Weihnachten die drei Gedichte von R. Reinick: Gesellenlied, Morgenstimmung, Skolie dediziert, und diese waren auch die letzten, die ich überhaupt noch mit seiner Begleitung gesungen. Und hätte er es auch nicht getan, ich würde mich bis an mein Lebensende an dem eigenen Bewusstsein freuen, für einen solchen Kerl, so viel an mir lag, die Bahn gebrochen zu haben."

So Ferdinand Jäger. Ein seltsamer Zufall hat diese schlichten Wahrheiten bestätigt. Denn acht Tage, nachdem er die letzten Sätze geschrieben, starb Jäger eines plötzlichen Todes; eben hatte er, der kräftige Sechziger noch eine Lungenentzündung überstanden. Es war am 13. Juni 1902. Ein kernhafter Charakter, ein echter deutscher Edelmann, nahm er lauter und rein die Gesinnung mit ins Grab, die ihn bis an sein Lebensende erfüllt hatte . . . „Es war ein hoher künstlerischer Genuss, ähnlich dem, welchen Meister Eugen Gura uns mit den Balladen Löwes einst bereitet hat, von Ferdinand Jäger Wolfsche Lieder zu hören. In dem Grüss dich Gott, Deutschland aus Herzensgrund! klang so recht die innerste deutsche Seele dieses vortrefflichen Menschen in das ergriffene Gemüt seiner Hörer!" Mit diesen Worten feierte Hans von Wolzogen den heimgegangenen Künstler und Freund in dem schönen Nekrolog, der im Bayreuth-Heft der „Musik" (1902) erschien.

Wir kehren zu Wolfs persönlichen Schicksalen zurück. Mit der Zeit hatte es Schalk sogar vermocht, Wolfs unüberwindliche Scheu vor allem Öffentlichen und Publikumhaften zu besiegen, so zwar, dass er ihn bewog, persönlich im Wagnerverein zu erscheinen. An Donnerstagabenden sass man nun dort in enger Tafelrunde beisammen, und es war ein entre nous gleichgestimmter Menschen im kleinen Silbersaal des Musikvereinsgebäudes. Wolf kam und gab seine Sachen

zum besten, „ganz frisch noch die Schrift und die Tinte noch nass", rezitierte, spielte und sang; später übernahm Jäger das Singen. Selbst die Ältesten fingen da Feuer. „Den Wagnerverein", schrieb Wolf am 23. März 1888 an Strasser, „habe ich an einem Abend, an dem ich meine neuesten Lieder vortrug, geradezu toll gemacht. Die Kerle gehen für mich in die Hölle, wenn's sein muss. Ich werde dort gefeiert wie ein König."

Aber es gab auch Malkontenten; es kam zu Palastrevolutionen. Und die Liebe der beiden ersten „Wolfianer" musste stark genug sein, ihren Schützling gegen die eigenen Parteigenossen zu verteidigen; denn Wolf — es ist charakteristisch für die Zeit — war damals noch weit entfernt, in seiner Bedeutung auch nur von allen Wagnerianern erkannt zu werden. Am 15. Dezember 1888 veranstaltete Josef Schalk den schon erwähnten Musikabend, dessen Programm nur Beethovensche und Wolfsche Kompositionen enthielt. Schalk spielte die Waldstein-, die Hammerklaviersonate, die Prometheus-Variationen op. 35, Jäger sang eine ganze Schar von Wolfschen Liedern, die mit Begeisterung aufgenommen wurden. „Dass nur Beethoven und meine Wenigkeit auf dem Programm stehen", schrieb Wolf am 8. Dezember 1888 an Strasser, „hat unter den mir feindlich Gesinnten schon viel Ärgernis gegeben. Andererseits kannst Du daraus entnehmen, wie hoch meine Sachen geschätzt werden." Hochgeschätzt — allerdings. Sogar lebhaft beklatscht von dem leicht hingerissenen Publikum, aber gewertet nur von wenigen, von einem ganz engen Kreis. Selbst der wohlmeinende Theodor Helm konnte einen leisen Tadel nicht unterdrücken, als Wolf mit Beethoven allein auf einem Programm erschien — eine Zusammenstellung, an der wir heute nicht den leisesten Anstoss nähmen — und er schrieb in der Deutschen Zeitung vom 19. Dezember 1888:

„Der heissblütige junge Steirer würde in der musikalischen Welt kaum zu Worte kommen, wenn sich seiner nicht ein paar gute Freunde annähmen, jetzt in Wien besonders der Chorleiter der Akadem. W. V., Professor Josef Schalk. Vielleicht ist der ausgezeichnete Musiker in seiner liebenswürdigen Obsorge um den Freund und Gesinnungsgenossen diesmal sogar etwas zuweit gegangen. Er kündigte für seinen am Sonntag veranstalteten Musikabend nur zwei zu hörende Komponisten an: Beethoven und — Hugo Wolf! Diese unmittelbare Nebeneinanderstellung des grössten Meisters der Töne und eines jungen auf-

strebenden Liederkomponisten (wäre derselbe auch der talentierteste) klang denn doch ein bisschen herausfordernd. Davon abgesehen dankten wir den an Herrn Schalks Musikabend vorgeführten Wolfschen Liedern und Gesängen den reichhaltigsten Genuss."

Aber Helm sollte noch gewaltig überboten werden, war es ja doch schon ein Verdienst, dass er den Finger nur so sachte erhob. Denn auch gute Wagnerianer schüttelten die Köpfe, und namentlich ältere, denen das Wort vom Ewig-Jungen eben nur ein Wort war, fingen an zu raisonnieren. Man opponierte bald gegen Schalk und seine „Richtung", Parteien bildeten sich in der Partei. Es gab Auftritte, und schliesslich feierten die Unzufriedenen ihren Exodus. Ein Hauptdissident ist der schon erwähnte Dr. Hans Paumgartner gewesen, ehemals der Freund Wolfs, und ein einflussreicher Musikkritiker. In der Wiener Abendpost, seinem Blatte, legte er denn gehörig gegen den Wagnerverein, gegen Schalk und Wolf aus, wozu ihm der Beethovenabend die willkommene Gelegenheit bot.*)

„Man muss natürlich absehen und darf sich auch nicht in ungerechte Opposition treiben lassen durch die zur Satire geradezu herausfordernde Art, mit welcher das Konzert (Pardon: der Musikabend) Wolf in Szene gesetzt wurde. Beethoven und Wolf, Wolf und Beethoven waren das Programm, eine Zusammenstellung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Der hiesige akademische Wagnerverein, der (wie lucus a non lucendo) gar nicht mehr Wagner kultiviert, sondern unter dieser Flagge alle möglichen Dinge führt, erklärt Hugo Wolf für den ersten Lyriker. Schuberts Erlkönig war eine Vorahnung der Charakteristik, wie sie in Wolfs Gesängen so glänzend zur höchsten Vollendung gereift ist. Dieses und noch anderes himmelblaues Zeug wird ausgesprochen und Hugo Wolf darf wohl wünschen, dass ihn der Himmel vor solchen Freunden bewahren möge. —"

Hierauf folgt eine mörderische Kritik der einzelnen Lieder, die uns aber nur durch eine einzige Probe erheitern, nicht in extenso beschäftigen soll, da sie von demselben Musiker herrührt, von dem wir wissen, dass er in Wolfs „Seufzer" die None unter der Oktave nicht verstand.

„In Peregrina und in Anakreons Grab tritt der Mangel an Erfindung und das vergebliche Abmühen, dieses Gebrechen durch Stimmung ersetzen zu wollen, deutlich zutage. Durchwegs Stimmung und kein musikalischer Gedanke!"

---

*) Wiener Abendpost vom 18. Dezember 1888 No. 290.



MEHLMARKT, JETZT NEUER MARKT, IN
WIEN MIT DEM KÖCHERTSCHEN HAUSE

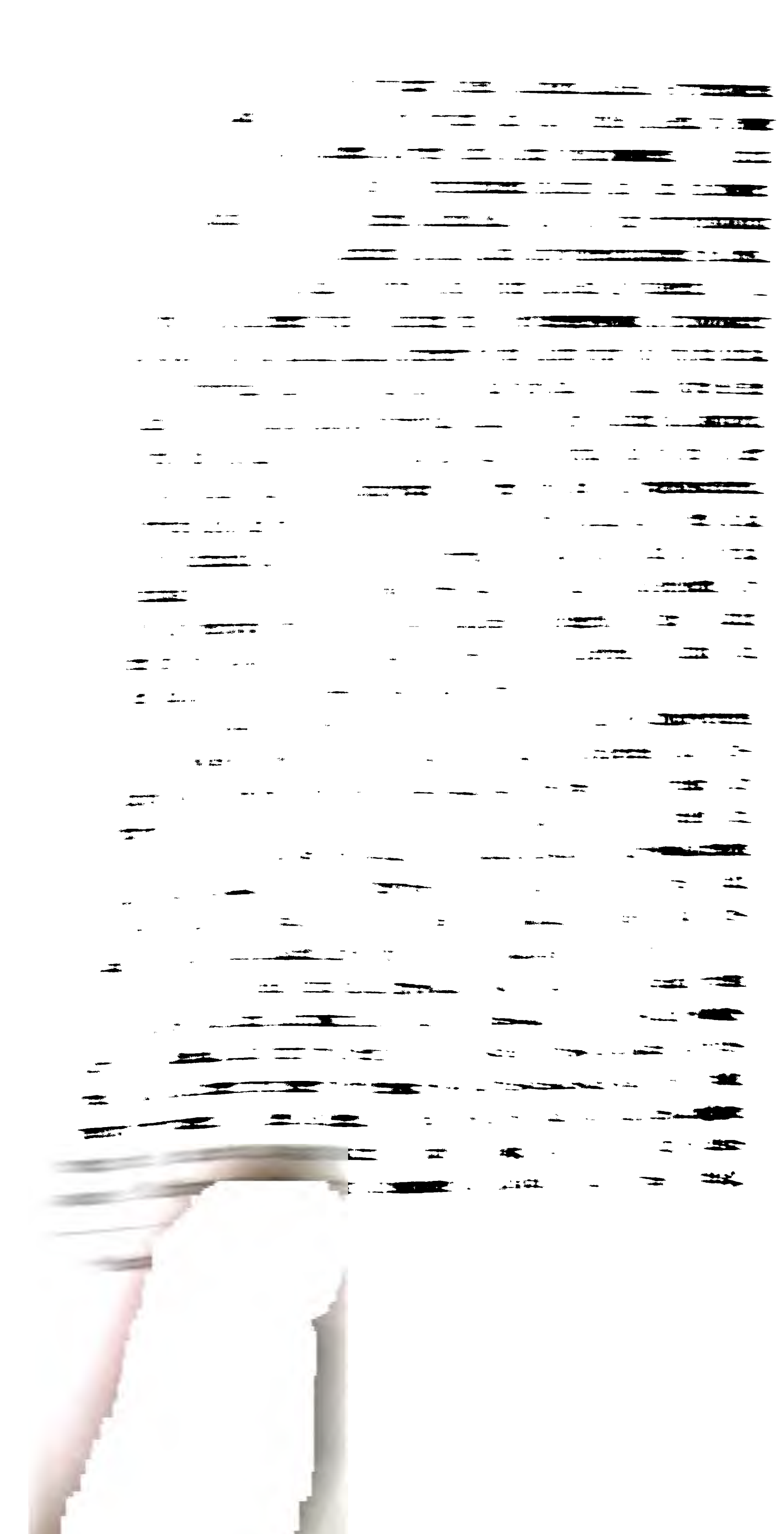


EINGANG ZUM LANDSCHAFTLICHEN
RITTERSAAL IN GRAZ



So ging es längere Zeit fort und man mag entnehmen, was für Leute Schalk und Jäger waren, die sich das gefallen lassen mussten und dennoch nicht nachgaben. Aufs tiefste angewidert von diesen Katzbalgereien war Hugo Wolf selbst, und das Mass seiner Erbitterung lief über. Er schrieb dem Wagnerverein förmlich eine Absage; und der Brief, den Schalk von ihm empfing, trägt das Siegel seiner Natur. Er litt unter der Öffentlichkeit. Ist doch das höchste Glück eines Menschen die Unabhängigkeit, die Freiheit, sich die zu wählen, mit denen man umgehen mag, und was musste ein empfindlicher Künstler dulden, wenn er sich als Abhängigen des Publikums sah, wenn er nicht mehr er selbst sein konnte unter den anderen, unter Gönnern und Feinden. Sein ganzer Stolz warf sich dagegen:

„Erwarte mich morgen nicht. Seit dem gestrigen Abend hat mich eine fürchterliche Menschenscheu überkommen, dass es mir völlig unmöglich erscheint, irgend jemandem in die Augen schauen zu können. Ich will denn überhaupt von nun wieder mehr denn je mir gehören. Ich passe in keine Gesellschaft. Ich bin ein Mensch, der in allem nur nach Impulsen handelt und wenn sich in mir die gehörige Menge Elektrizität angesammelt, geschieht etwas, entweder in Gedanken, Worten oder Werken, mögen sie nun gut oder böse sein. Die klugen Leute jedoch handeln immer nach den Gesetzen der Logik, der Räson usw. usw. und deshalb gibt es zwischen mir und ihnen häufige Differenzen. Ich werde durch mein impulsives Vorgehen meine Freunde gewiss nicht mehr kränken, denn es ist fest beschlossen, den Wagnerverein ein für allemal zu meiden. Liebster Freund! wirst Du mich nicht einen Erzschelm nennen müssen, wenn ich so fortfahre um die Gunst des Wagnervereins zu buhlen. Wahrlich mein bisheriges Verhalten stimmte schlecht zu meinen Äusserungen, dass ich vollkommen zufrieden bin, wenn Euch Dreien meine Sachen gefallen, und dass mir das Publikum vollständig gleichgültig sei, entscheide es sich nun für oder gegen mich. Was brauch ich den Wagnerverein? Was brauch' ich Sänger und Sängerinnen? Will ich ein berühmter Mann werden? Ja, ich war auf dem Wege mit aller Gewalt, dieses Ziel anzustreben. Unsinn! Torheit! Blödsinn! Als wenn die Befriedigung gemeinster Eitelkeit Ersatz böte für die mannigfachen Opfer, Mühen, Infamien, Insulten,



gesprochen. Nicht mehr ‚internes', sondern (mit Dr. Reisch)*) nur mehr ‚internstes'. Für Euch wird meine Interpretation gerade noch ausreichen und unser Konzertsaal sei der vierte Stock Jordangasse 7 und hiermit vale. Dein vollkommen zufriedener Hugo Wolf. Döbling, 8. Februar 1889."

Wolf wollte also mit dem Wagner-Verein nichts mehr zu tun haben. Es sähe wie Undank aus, wenn wir nicht die Antriebe des Künstlers kennten. Er wollte dort nicht mehr erscheinen, und doch hat er in den folgenden Jahren oft genug dort musiziert. Was hat es denn mit seinen öfters wiederkehrenden wegwerfenden Bemerkungen über Wagner-Vereine, Wagner-Zweigvereine u. dgl. m. überhaupt auf sich?**) Es sind impulsive, nicht prinzipielle Äusserungen, Stimmungen nicht Entscheidungen. Und Schalk? Schalk war in einer tragikomischen Situation: Er hatte für den Freund gekämpft, sich Feinde gemacht, und das Ergebnis war, dass beide dem Wagner-Vereine absagten. Aber er liess nicht locker. Nun ging er erst recht ins Zeug und ruhte nicht, bis die Krise überwunden war. Einige Jahre später schrieb er seinen Aufsatz über das Musikmachen in Wagner-Vereinen (1891),***) in welchem er sein Tun und Lassen mit tiefen Gründen stützte.

Er knüpfte an Wagners Wort an, „dass der Begriff des Monumentalen ein im wesentlichen kunstfeindlicher ist". Wir wollen keine Götzen. Wir wollen Richard Wagner gewiss nicht durch die historische Brille Bach-Beethovenscher Kunsterfahrungsweisheit betrachten, nein — umgekehrt! Durch Wagner können wir erst in die Welt dieser Genien reiner und tiefer zurückblicken. Wir wollen aber auch nicht Wagner zum Klassiker erstarren lassen. Nein. Nur wer sich in lebendigster Fühlung mit dem Kunstschaffen der Gegenwart zu erhalten vermag, hat das Recht sich Erbe des Wagnerschen Geistes zu nennen.

„Und deswegen lauschen wir gern und eifrig dahin, wo wir die lebendigen Wirkungen der Wagnerschen Kunst fortzeugend zu erspüren glauben. Mit Stolz und inniger Freude bekennen wir den Zug frischen

*) Mitglied des Wagner-Vereines.

**) Vgl. den Brief an Kauffmann vom 24. XI. 1893.

***) Jahresbericht des Wagner-Vereines.

Lebens, der unsere Vereinstätigkeit so auffallend durchweht, jenen beiden Namen zu danken, die wir von unserem Kreise aus nunmehr auch zu immer steigender allgemeinen Anerkennung gelangen sehen. Anton Bruckner, der grosse Symphoniker zeigt uns im gewissen Sinne erst deutlich, was die Tonkunst allein Richard Wagner verdankt — ein Fortleben und Blühen, an dem unser Meister selbst vorher noch zweifeln konnte. Und welchen Empfindenden muss es nicht mit wahrer Erquickung erfüllen, wenn selbst das Gebiet subjektivster Lyrik, das ja dem deutschen Gemüte so ureigentümlich zugehört, nach trostloser Verflachung wieder frische Lebenskraft gewinnt und in den Gesängen Hugo Wolfs mit ungeahnter Fülle hervorbricht?"

Dieser Aufsatz dürfte die Schlussrede in dem Prozesse gewesen sein, den Schalk für Wolf glüklich zu Ende führte.

Wenn schon erprobte Wagnerianer Wolf für ein Untalent gehalten hatten, um wie viel niedriger mussten ihn die „prinzipiellen" Gegner der Wagnersache einschätzen: alle die, die durch seine radikale Feder ebenso als Pächter des musikalischen Geschmackes beleidigt, wie durch die Neuheit seiner Kunst als Wächter des Klassisch-Schönen überrumpelt worden waren. Kurz, die ganze Schar konservativer Feuilletonisten, denen er durch die Propaganda des Wagner-Vereines von vornherein verdächtigt war, die ihn, wie Bruckner, für eine Vereinsgrösse, eine Lokalerscheinung hielten, und nicht anders auf ihn herabsahen, wie die Gemeinderäte auf den Dorfnarren.

Am 5. März 1889 gab Jäger abermals ein Wolf-Konzert. „Er soll früher Musikkritiken geschrieben haben," rief eine geärgerte Stimme in einem Wochenblatte —:

„Musikkritiken, die sich nicht des besten Leumunds erfreuten, und hat auch Lieder komponiert, welche ihm den freundschaftlichen Rat eintrugen, er möge doch lieber Kritiken schreiben. Von seinen Kritiken habe ich zu wenig gelesen, um sie beurteilen zu dürfen; ich kenne von Wolf nur das ‚geflügelte' Wort, dass ein Paukenschlag Liszts mehr wert sei als eine Brahmssche Symphonie."

In Wahrheit hatte Wolf einmal davon gesprochen, dass auch ein Instrumentationseffekt innerlich bedingt, und nicht bloss Äusserlichkeit sein solle. Später hätte er auch kaum seine Lisztbegeisterung von damals aufrecht erhalten; aber es ist müssig auf die Sache weiter einzugehen. So oder so — man suchte einen Vorwand, dem unbe-

quemen Musiker eins anzuhängen, und gerade unser Zitat lüpft den Vorhang, hinter dem die Dunkelmänner arbeiteten. Freilich konnte es der Autor — er zeichnete merkwürdigerweise mit H. W. — nicht über sich bringen, Wolf Begabung für seine Art zu schaffen, ganz abzusprechen. Nur fand er, dass sich Wolf masslos übernähme, dass er für den Beifall der Parteigenossen arbeite, keinen kritischen Massstab anlege, eine Laufbahn der Verwilderung gehen werde, und ähnliche Liebenswürdigkeiten mehr. Wolfs Auffassung des Mörikeschen Jägers sei übrigens eine psychologische Unmöglichkeit, vorausgesetzt, dass dieser Jäger nicht ins Narrenhaus gehöre:

„Der Ton, in welchem der Komponist ihn zum Mädchen sprechen lässt, ist . . . ein Ton von erschreckendster Roheit, das Kreischen eines wilden Tieres. Gerechter Gott, am Klavier wird sogar eine Kanone schwersten Kalibers losgefeuert . . . !“

Man glaubt einen der Nasen-Rezensenten zu hören, deren Typus von Wolf im „Abschied“ verewigt wurde: „Sie geben zu, dass das ein Auswuchs is'.“

Das grellste Licht fällt auf das Verhalten der Kritiker zu Wolf und seiner Umgebung aus einer Besprechung desselben Jägerschen Konzertes, die am 9. März 1889 in der Alten Presse unter dem Titel „Musikalische Wohl- und Übeltäter“ erschien und von Max Kalbeck unterzeichnet war, eine Besprechung, auf die auch der vorherzitierte Rezensent angespielt hat. Die Motive und Untermotive des Kampfes erscheinen in blitzartiger Beleuchtung. Zuerst macht sich der Verfasser über den Wagner-Verein und dessen Konzert lustig, in dem „die gemeinnützigen Klänge der verlängerten Tannhäuser-Ouvertüre und der Brucknerschen E-dur-Symphonie“ gehört wurden, Werke, die dazu „beigetragen haben werden, einigen braven Wagner-Knaben, welche durch hervorragende Leistungen im Applaudieren die Aufmerksamkeit ihrer zuständigen Behörden zu erregen wussten, die erforderlichen Freiplätze in der Bayreuther Festkolonie zu verschaffen! Der heilige Gral erleuchte, stärke und beschütze sie.“

Dann kommt Bruckner an die Reihe.

„Ein sanguinischer Enthusiast hat uns prophezeit, dass es nur noch einer kleinen Spanne Zeit bedürfen werde, um die in „klassischen Vorurteilen“ befangene musikalische Welt zu dem beseligenden Glauben an Bruckner und seine Symphonieen zu bekehren. Hans Richter, ehemals einer der eifrigsten

Apostel dieser von den Gesetzen der Logik und Thematik völlig unabhängigen Offenbarungsmusik, scheint anderer Meinung zu sein. Wenigstens konnte er sich bisher nicht dazu entschliessen, das opus summum et maximum des Ansfeldener Messias, die E-dur-Symphonie in den Philharmonischen Konzerten zu wiederholen."

Nachdem die Wagner-Vereinsleute, und das ehrwürdige Haupt Anton Bruckners genügend bedacht waren, bekommt Hugo Wolf sein Teil.

„Der Liederabend des Herrn Ferdinand Jäger war reich an Überraschungen. Gewohnt, Herrn Jäger in jener Zusammensetzung von Trikots und Bärenfellen zu sehen, welche auf der Bühne des Wagnerschen Musikdramas das Geschlecht der Wälsungen bedeutet, waren wir überrascht, anstatt des jungen blondmähnigen Siegfried einem schlichten Manne in vorgerückten Jahren zu begegnen, welcher keineswegs das wilde Hoho! Hahei! der Schmiedelieder, sondern ganz im Gegenteil — die zahme Adelaide von Beethoven und alte liebe Schubertsche Weisen sang. Doch seine Stimme klang jugendlich und strafte seine grauen Haare Lügen. Zwar sagt ihr das eigentlich Lyrische nicht zu, aber der Sänger ist Künstler genug, um sein sprödes Organ zu schmeidigen und dem Ausdruck sanfterer Gefühle anzupassen. Sehr dankbar waren wir Herrn Jäger für den Vortrag der Lieder aus den ‚Bildern des Orients' von Heinrich Marschner. Diese farbigen, zarten und lieblichen Tonstücke aus der Vergessenheit hervorgeholt zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst. Selbst durch die geschmacklose Wahl einer Wolfschen Liederreihe, mit welcher Herr Jäger sein Konzert abschloss, soll dieses Verdienst nicht geschmälert werden. Kindisches, klingeldürres Zeug, abenteuerlich banale Melodieen und lächerliche Harmoniekrämpfe, welche für Emotionen von Geist angesehen zu werden wünschen! Herr Hugo Wolf, welcher sehr eigenhändig am Klavier begleitete und weder das Instrument noch den Sänger schonte, hat früher als Reporter durch einige sonderbare Proben seines Stils und Geschmacks in musikalischen Kreisen unfreiwillige Heiterkeit erregt. Es ist ihm der Rat gegeben worden, sich lieber aufs Komponieren zu legen. Die jüngsten Erzeugnisse seiner Muse haben dargetan, dass dieser wohlgemeinte Rat vom Übel war. Er sollte doch wieder Kritiken schreiben!"

Wenn wir annähmen, dass Herr Max Kalbeck ein konservativer Kritiker sei, so könnten wir die konservative Kritik als retardierende Kraft des Kunstlebens betrachten, ähnlich wie es der Konservativismus im Kräfteparalellogramm des politischen und sozialen Lebens wirkt. Aber ist das, was Herr Kalbeck schrieb, konservative Kritik? Ist es Kritik? — Es ist Rache. Der giftige Ton muss gerade dem feineren Leser verdächtig sein, und in seinen Augen muss die Darstellung an Glaubwürdigkeit in demselben Masse einbüssen, als sie unsachlich wird. Denn was sollen Bemängelungen wie „kindisches,

klingeldürres Zeug“ oder „lächerliche Harmoniekrämpfe“; sollen es Urteile sein? Was sollen Entstellungen wie die Behauptung, dass Wolf — an sich nichts Herabsetzendes — Reporter gewesen sei, während er so gut wie Herr Kalbeck sein Brot als Musikkritiker verdient hatte? Aber noch mehr. In diesem Konzert hatte Jäger Anakreons Grab gesungen. Herr Kalbeck hatte die Weihe dieses Gesanges nicht gehört. In diesem Konzerte hatte Jäger den Rattenfänger gesungen. Herr Kalbeck hatte den dämonischen Humor dieses Stückes nicht gehört. In diesem Konzerte hatte Jäger „Hätt' ich irgendwohl Bedenken“ gesungen. Herr Kalbeck hatte die feurige Melodie dieses Liedes nicht gehört. „Frühling übers Jahr,“ „Trunken müssen wir alle sein,“ „Komm, Liebchen, komm!“ — das alles wurde gesungen und das alles hat Herr Kalbeck nicht gehört; oder nicht hören wollen. Es ist Beckmessertum der schlimmsten Art, hervorgegangen aus der zum Glück veralteten Dilettantenmanier, zuerst zu fragen: wer hat die Sache gemacht; nicht: was ist sie, wie erkenne ich sie? So setzt Herr Kalbeck seiner Sachlichkeit die Krone auf — durch ein Lob. Durch das Lob nämlich, das er Ferdinand Jäger für den Vortrag der Lieder aus den Bildern des Orients von Heinrich Marschner spendete. Dieses Lob wäre seiner Feder wohl nie entfahren, wenn er gewusst hätte, dass Hugo Wolf es war, der Jäger auf diese Liederreihe eigens aufmerksam gemacht, und dass er, Kalbeck, also eigentlich nicht Jägers, sondern Wolfs Geschmack ein Kompliment gemacht habe. Genug. Wolf befindet sich in bester Gesellschaft. Auch Richard Wagner und Anton Bruckner haben es von Herrn Kalbeck mit dem Knüppel bekommen.*) Manche Menschen aber, sagt ein deutscher Dichter, sind das Zifferblatt der Zeit; zerschlägt man das Zifferblatt, so ändert man nicht die Zeit.

---

*) Herr Kalbeck über Wagners Tristan und Isolde: „Dem Schiffsjungen, der sich untersteht, das poetisch wie musikalisch gleich abgeschmackte Lied von dem an blähenden Seufzern leidenden irischen Kinde öffentlich zu singen, müsste ein solcher Schabernack mit dem Tauende ausgetrieben werden. Man schämt sich in die Seele des deutschen Volkes hinein, wenn man dieses zur Seekrankheit reizende Matrosenlied hört.“ „Nur der vollständige Mangel an Verständnis für das Wesen der Musik oder auch der Besitz eines sehr kindlichen Gemütes sichern derartigen Kunstmitteln (Wagners tonmalerischen Leitmotiven) ihre Wirkung.“ (1883.)

Was Hugo Wolf betrifft, so mag er wie jeder schaffende Künstler unter dem Mangel der persönlichen Anerkennung gelitten haben, denn Luft und Lob ist das einzige, das, wie Jean Paul sagt, der Mensch nicht entbehren kann. Aber das war nur eine Hälfte seines Leidens. Die andere lag in dem Mangel des sachlichen Einverstehens, lag darin, dass man mit seinem Kunstwerk den neuen, den Wagnerschen Geist und seine Triebkraft leugnete. So wie er sich nur als Erfüller dieses Geistes, als Diener dieser neuen Zeit erschien, so musste er den Grund seines Lebens eingerissen sehen, wenn man ihn als Strebenden nicht würdigte. Feiner organisierte Menschen leiden überhaupt an der Welt, auch wenn sie augenblicklich nicht ihrer Person entgegentritt, sondern nur dem, was sie lieben und ihren Lebensinhalt bedeutet. So wie es uns durch die Glieder zuckte, wenn die Frau Doktor Soundso bei Tisch den Tristan fad namte — wie oft mussten wir uns nicht damit verwunden lassen, ohne der Konvention zuliebe aufstehen zu dürfen — so musste es Wolf in die Seele hinein verwunden, wenn man, sei es gleichgültig oder boshaft, über sein Schaffen redete oder schwieg, weil damit Richard Wagner und sein ganzer Kulturkreis beleidigt oder geläugnet war.

Es gab wohl auch erfreuliche Ausnahmen. So ist eine feine Besprechung von Max Graf über das Spanische Liederbuch zu erwähnen, die in der Wiener musikalischen Rundschau vom 20. November 1891 erschien, wenn auch neben Wolf noch andere ziemlich obscure Komponisten gestellt sind. Oder der Aufsatz von Prof. Dr. A. Höfler über die Goethe-Lieder in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins vom 20. Februar 1890. Hierzu kamen später Dr. Robert Hirschfeld in der Wiener Abendpost und Dr. Max Vansca in verschiedenen kleineren Blättern. Aber die Massen lasen das kaum.

Im ganzen gilt, was Dr. Friedrich von Hausegger über Wolf und seine Gegner gesagt hat, und es ist so vortrefflich, dass wir mit Besserem diesen unerfreulichen Abschnitt nicht beschliessen könnten: „Der erste und vielleicht stärkste unter den Feinden ist das dem deutschen Volke mehr als jedem andern eigene Misstrauen gegen alles neue, die Furcht vor dem Schatten des Grossen, die Trägheit des Herzens im Einstehen für das als wahr und echt Empfundene, der Mangel an Gerechtigkeitssinn dem ungerecht Vernachlässigten

oder Verunglimpften gegenüber. Zudem ist Hugo Wolf eine spröde Natur, scharf in ihren Äusserungen, nicht mit der beneidenswerten Gabe ausgerüstet Freunde durch den Schein zu gewinnen, welcher seinem Wesen nicht entspricht."*) Wolf hat viel um seine Kunst gelitten; aber sind solche Leiden nicht auch die Quellen grossen Glückes? Darf ein Künstler sie entbehren? Nur wo Persönlichkeit ist, da ist auch Widerstand; und wer viel gehasst wird, wird auch viel geliebt. Aus den grossen Schmerzen aber kommen all die kleinen Lieder . . .

Wolfs Freunde schlossen sich natürlich um so dichter um den Verfehmten und je stärker man ihn drückte, desto enthusiastischer hoben sie ihn empor. Aber es blieb nicht bei billigem Enthusiasmus. Die Freunde zeigten sich als Freunde, indem sie auch durch die Tat seine Sache nach Kräften förderten. Und wenn Wolf diese Förderung annahm, handelte er im Sinne Wagners, der an Ferdinand Heine einst geschrieben hatte: „Nur wer mich achtet und liebt, darf mich unterstützen."

Die Aktion des Freundeskreises bewegte sich in zwei Richtungen. Einmal war man darauf bedacht, die persönlichen Beziehungen des Tondichters zu erweitern und die Aufmerksamkeit einflussreicher Leute auf ihn zu lenken. Gleich die ersten Schritte, erzählt Gustav Schur, hatten Erfolg und wir liessen uns dann auch nicht entmutigen, wenn Wolf, was öfter geschah, in einer Minute zerstörte, was wir in Wochen aufgebaut hatten. Mit Mühe war der Neuling, auf den es abgesehen war, herbeigelotst worden; da wurde er im entscheidenden Augenblicke wieder kopfscheu, weil Wolf ihm solche Lieder vorsetzte, die erst bei gehöriger Vertrautheit mit seinem Stile zu begreifen waren. Die Mahnung, mit leichtfasslichen Stücken zu beginnen und gewissermassen didaktisch vorzugehen, schlug er in den Wind: „Ich lasse mir nicht die Weinbeerln aus dem Gugelhupf herausklauben." Oder man hatte eine Dame der Gesellschaft für Wolf zu interessieren gewusst und das machte den Misstrauischen, der nichts so leidenschaftlich hasste als Unnatur und fade Glattheit, noch misstrauischer. Er ging

*) Grazer Tagblatt vom 22. November 1893.

ans Klavier, wühlte schwerfällig in den Noten herum, begann nach einigem Nachdenken zu präludieren, setzte eine verschmitzte Miene auf, versprach galant zu sein und sang der Dame — das trunkene Köhlerweib vor, oder Herz verzage nicht geschwind, weil die Weiber Weiber sind. Oder er pfiff Gustav Schur mit Augenzwinkern ein Motiv aus dem Neuen Amadis leise zu: „... und ich war galant ...“

Von echt Wolfscher Ungebundenheit zeugt auch die erste Begegnung, die Wolf mit Frl. Friederike Mayer, einer seiner frühesten Interpretinnen, hatte. Die Dame hatte bei Madame Artôt in Berlin studiert, kommt im Winter 1890/91 nach Wien und wird durch Frau Schur ins Schursche Haus eingeführt. Sie hat keine Ahnung von Wolf und seinen Liedern. Da tritt der Hausherr mit einem kleinen Mann ein, der einen braunen Sammtrock trägt, die Hände in den Taschen hat, und bloss kurz nickt. „Na, was können S' denn?“ fragt Wolf und heftet seine stechenden Augen auf sie. „Das werden Sie schon sehen, wenn ich gesungen habe“ meint die Sängerin. Hierauf Wolf: „Was kennen S' denn von mir?“ Die Sängerin: „Gar nichts. Aber lassen Sie mich ein Lied versuchen, das ich a vista treffen kann.“ Nun wird das „Gebet“ gewählt, und da die Sängerin zuerst den Text lesen wollte, gab sich Wolf zufrieden.*)

In diesem Falle ging es glatt ab: Wolf und Friederike Mayer wurden fürs erste die besten musikalischen Freunde. Allein nicht immer glückte es; und so hatten die Freunde Wolfs oft ihre liebe Not.

Die Förderungsaktion dieser Freunde bewegte sich noch nach einer anderen Richtung: man unterstützte ihn auch materiell. Ihn ist hierbei kein ganz zutreffender Ausdruck, denn zur Aufbesserung seines Lebensfusses nahm Wolf keinen Kreuzer an. Es galt lediglich seiner Sache. Im Wagner-Verein bildete sich eine Untervereinigung von Personen, die grössere Beträge für einen Wolf-Fonds zusammensteuerten; wer nicht so viel auf einmal geben konnte, zahlte in kleineren Raten monatlich ein. Man hatte nur darauf gewartet, bis einem das erlösende Wort vom Munde fiel, und war froh, endlich eingreifen zu

*) Mitteilung von Friederike Mayer, jetzt Hauptmannsgattin Edle von Diemmer in Znaim-Klosterbruck in Mähren. Die Sängerin ist die Tochter eines höheren österreichischen Militärs.

können. Wohlgemerkt: nicht der Wagner-Verein als Körperschaft trat hier auf — was er schon darum nicht hätte tun können, weil seine Gelder satzungsgemäss dem Bayreuther Zwecke gewidmet waren — sondern eine Anzahl von Freunden, die eine Art Verein im Vereine bildeten. Die Kenntnis seines Charakters und das aufrichtigste Wohlwollen gaben ihnen die richtige Form ein, und Wolfs Bewusstsein von der eigenen Bedeutung war klar genug, die dargebotene Hand nicht abzuweisen, sein Gefühl der Würde zu rein, um verletzt sein zu können.

Dieser Fonds diente dazu, die Kosten für die Propaganda der Wolfschen Sache zu decken. Aus ihm wurden die Auslagen für die Konzertreisen bestritten, von denen wir noch hören werden, aus ihm wurde u. a. auch ein auf dem Goethebande lastender Debetsaldo von einigen hundert Mark gelöscht, damals, als Wolfs Lieder aus den Wiener Verlagsfirmen in den Schottschen Verlag übergingen.

Für sich persönlich nahm er schon darum nichts in Anspruch, weil er wenig brauchte. Die Wohnung fand er bei Freunden; was „Küch' und Keller, Schrein und Schrank" bieten konnten, bot ihm lange das Haus Köchert. Und ganz im allgemeinen: so weit er je auf sich angewiesen war, hatte er das Bedürfnis, zwar mit Kultur, aber bescheiden zu leben. Er ass zu Mittag nur sein Rindfleisch, jedoch das lieber in einem besseren Lokale, wo anständig serviert wurde, als in einem Gasthaus unteren Ranges. Er hatte gerne schöne Utensilien, wie einen Schildkrotkamm, er liebte gut gearbeitetes Schuhwerk und nette Kleidung. Dazu sein Bad und seine Zigarrette*) — ein Rüchlein Rauchtabak, wie Mörike sagt — und seine Bedürfnisse waren befriedigt. Lange ist sein braver Sammtrock der einzige Rock gewesen, den er trug; nicht um sich einen „künstlerischen" Anstrich zu geben, denn er hasste alles Inszenesetzen, alles „Theater", sondern weil es ein guter, warmer Rock war. Und als er sich einmal einen anderen anschafft, scherzt er mit Schur: „Neugierig bin ich schon, ob Du mich in meinem neuen Anzuge, den mir der Schneider mit der Post nachgeschickt, noch erkennen wirst. Ich sage Dir: der höchste Gigerl, für einen Musikanten wirklich fast zu nobel." (Unterach, 24. Septbr. 1890.) So wenig er Nobeltun liebte, so tief war sein

*) M. Haberlandt, Erinnerungen, S. 66.

Wesen von Noblesse erfüllt. Der Rest des Fonds sollte ihm, da kein sachlicher Zweck mehr vorhanden war, als Ehrengabe zugewendet werden; aber Schur musste ihm die Summe halb mit Gewalt aufdrängen, halb mit List anschmeicheln. Eines Tages trifft sie auch ein. Aber Wolf schickte sie sofort weiter an eine ihm befreundete Person, die sich augenblicklich in Verlegenheit befand, und das, obwohl er selber gar nichts übrig hatte. Allein dieser Zug des Wohlwollens war ihm angeboren, wie er in Geldsachen überhaupt ein aussergewöhnlich vornehmer Mensch war.

Die nächste Aufgabe, die sich der Freundeskreis an Wagnervereine gestellt hatte, war: für Wolf einen geeigneten Verlag zu finden, und die Seele dieser Bestrebungen ist Gustav Schur gewesen. Die alten Verlagsfirmen hatten nicht vermocht, Wolfs Namen über die Wiener Bannmeile hinauszutragen, weshalb man an einen grossen Verleger mit geeignetem Vertriebsapparat, weitverzweigten Verbindungen und geschäftlicher Energie dachte, wie sie draussen im Reiche zu finden waren, kurz an eine Weltfirma. Nach verschiedenen Versuchen glückte es endlich mit der Wiener Buchhandlungsfirma Manz & Co. anzuknüpfen — wahrscheinlich hatte hier Eckstein wieder seine Hand im Spiele — und durch Manz erhielt Schur eine Empfehlung an das Haus B. Schotts Söhne in Mainz, die Verleger der Meistersinger, des Ringes, des Parsifal usw. Wolf liess alles bereits Gedruckte einsenden, einen Teil des Spanischen Liederbuches im Manuskript, und Schur förderte die Sache so weit, dass Wolf am 28. März 1890 mitten in der Komposition der „Spanischen" an Dr. Ludwig Strecker, den Chef des Hauses, schreiben konnte: „Es bedarf wohl kaum einer ausdrücklichen Versicherung, wie sehr ich die Ehre und den Vorteil zu schätzen weiss, unter den Fittichen Ihres weltberühmten Namens dem grossen Publikum mich vorstellen zu können." Aus dem „freundlichen Entgegenkommen" der Firma Schott wurde bald die prinzipielle Geneigtheit, das Verlagsgeschäft abzuschliessen, worüber denn hauptsächlichst Schur mit Dr. Strecker verhandelte. Der umsichtige Chef des Hauses, erzählt Schur, war in bemerkenswertem Gegensatze zu den heimischen Verlegern an der auffallenden Erscheinung des neuen Komponisten nicht achtlos vorübergegangen. Der Briefwechsel mit diesem feingebildeten Manne gestaltete

sich zu einer anregenden Beschäftigung, bei der man nicht einen Augenblick das angenehme Gefühl verlor, jemandem gegenüberzustehen, der in der Ausübung einer trockenen Geschäftspraxis keineswegs das letzte und alleinige Ziel eines Verlegers erblickte.

Obwohl Dr. Strecker den Bestrebungen Wolfs also von Anfang an entgegenkam, musste man Wolf doch den Willen tun und ausserdem noch bei einigen anderen Verlegern anklopfen. Man machte aber betrübende Erfahrungen. Mehrere bedeutende Geschäfte lehnten ab. Der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig z. B. gedachte Wolf seine Kellerlieder um einen Preis von 600 Mk. zu überlassen. (An Schur, 24. Juni 1890.) Allein sie ging auf das Angebot nicht ein. So kam es, dass Wolf eine Zeitlang sogar an Selbstverlag dachte.

Schliesslich blieb man bei Schotts Söhnen. Mit dem Entgegenkommen Dr. Streckers hatte es freilich seine eigene Bewandtnis, und seine über das Geschäftliche hinausgehende Haltung rührte im letzten Grunde von der Begeisterung her, die ein anderer im Herzen des Verlegers entfacht hatte, von der Wärme, mit der ein kongenialer Geist sich für Wolf ins Zeug gelegt hatte, mit einem Worte: die Firma Schott einigte sich mit Wolf prinzipiell, sogleich als Engelbert Humperdinck die neuen Lieder gesehen hatte. Der Meister hat die Vorfälle jener Zeit seinem Tagebuche anvertraut und sie daselbst getreulich aufbewahrt. Diesen Notizen ist es zu danken, dass seine künstlerische Bekanntschaft mit Wolf aufs genaueste geschildert werden kann. Damals, im Frühjahr 1890, war Humperdinck bei Schotts Söhnen angestellt und hatte die Aufgabe, die eingehenden Manuskripte durchzusehen. Eines Tages (es war der 1. April 1890) langte ein ziemlich umfangreiches Paket Lieder an (von denen einige bereits gedruckt waren), die ihn durch den Reichtum der Erfindung und die Eigenart der Faktur derart fesselten, dass er erst spät in der Nacht loszukommen vermochte. Von wem waren diese seltsamen Weisen? Hugo Wolf hiess der Absender, ein Name, der Humperdinck bis dahin vollständig unbekannt gewesen war. Am folgenden Tage hatte er Gelegenheit, den Chef der Firma, Dr. Strecker, mit dem Inhalt der Sendung genauer bekannt zu machen; seine Begeisterung teilte sich ihm mit und der Verlag wurde nun bald (im Prinzip) beschlossen. Die näheren Umstände (Bedingungen usw.) sind Humper-

dinck nicht bekannt geworden; doch glaubt er, dass Dr. Strecker zunächst eine Auswahl der Lieder herauszugeben wünschte, worauf Wolf natürlich nicht einging. Die gemeinschaftliche Durchsicht wurde übrigens in der nächsten Zeit mehrmals wiederholt und zwar jeder Band (Mörike, Goethe, Eichendorff) für sich durchgenommen. Damit ging denn der Monat April und gleichzeitig Humperdincks Stellung bei Schotts, die er ungefähr zwei Jahre inne gehabt hatte, zu Ende.

So hat Engelbert Humperdinck, der damals noch an der Schwelle des Ruhmes stand, seine Laufbahn als musikalischer Konsulent durch eine gute künstlerische Tat abgeschlossen, für die ihm alle Beteiligten zu aufrichtigem Danke verpflichtet waren. Auf jeden Fall ist durch seinen Zuspruch der Abschluss des Verlagsgeschäftes beschleunigt worden, und Wolf hatte zunächst den grossen, würdigen Verleger gefunden, nach dem er sowohl wie seine Freunde getrachtet. Das also war das Werk des „lieben, guten Humpi", wie Wolf ihn in Briefen*) öfter benamst, nachdem er ihn, im Herbste darauf, persönlich kennen gelernt hatte.

Der rein geschäftliche Teil der Verhandlungen erledigte sich nicht so glatt, wie die prinzipielle Einigung über den Verlag, da kommerzielle und künstlerische Interessen einander gegenüberstanden. Nach mehrfachem Briefwechsel wurde vereinbart, dass das Haus Schott den Druck besorge und die Verlagsgeschäfte übernehme, das Eigentumsrecht aber dem Komponisten vorbehalten blieb, der die Hälfte des Reingewinnes (nach Abzug der Herstellungskosten) erhalten sollte. Damit war aber noch nicht alles getan. Es ergaben sich Schwierigkeiten wegen der alten Notenplatten, von denen man annahm, dass sie freies Eigentum des Komponisten seien. Da aber die Firma Wetzler mittlerweile in Konkurs gegangen war, und ein Leipziger Notenstecher das Retentionsrecht auf diese Platten erworben hatte, bedurfte es mannigfacher Unterhandlungen, bis man sich gütlich einigen konnte. Dazu kam der Kampf Wolfs mit seinen Verlegern über die Frage der Band- und Einzelausgaben, ein Kampf prinzipieller Natur, dessen wir schon erwähnten. Transpositionen, berichtet Schur, wollte Wolf gar nicht zulassen. Natürlich! Sehr genau nahm es Wolf

*) Zusammen 14 Briefe und Karten, vom 8. November 1890 bis zum 7. April 1897.

auch mit der äusseren Form, mit dem Druck und der Ausstattung der Liederbände, die ihm nicht vornehm genug sein konnte. „Durchschnittlich sollen nur vier Systeme die Seite füllen; zu Anfang auch oft nur drei, aber nur in den allernotwendigsten Fällen fünf. Ich betone daher ausdrücklich, dass es mir in keiner Weise um eine Ersparnis der Platten zu tun ist, und dass ich eine elegante, wenn auch höher zu berechnende Ausgabe den billigern Augentötern vorziehe.“ (An Schott, 18. September 1890.) Seine Weisungen erstrecken sich auf die Einheit der Titelschrift: eine maurische Verzierung nur beim Spanischen Liederbuch, darunter der Name Hugo Wolf, in einer Weise, wie der Name Richard Wagner auf dem Titelblatt des Parsifal. Desgleichen sollten alle jene Tempobezeichnungen, die ein verändertes Tempo auf eine grössere Dauer hin vorschreiben, der Übersichtlichkeit wegen mit steiler Schrift ausgeführt werden, wie es in Wagnerschen Klavierauszügen der Fall sei. Die Paginierung wünschte er in der Mitte jedes Blattes angebracht, das Papier unsatiniert usw. Mit ausgesuchter Akribie sah er auf reinen, netten, fehlerlosen Stich; Druckfehler konnten ihn zur Verzweiflung, „zum Irrsinn“ bringen. „Warum hat doch Faust die schöne Kunst der Druckfehler erfunden?“ stöhnt er einmal, als er Schott noch nachträglich gefundene Inkorrektheiten meldet. Am meisten erregte es Wolf, als einmal in einem Geschäftsbriefe Schotts die Bemerkung sich fand, dass das Spanische Liederbuch eine ganze Reihe unkomponierbarer Gedichte enthalte. „Fügen Sie in Ihrer Antwort an Schott bei, dass es meinem und nicht des Verlegers Gutdünken beikommt, Gedichte auszuwählen. Das fehlte noch ...! Eine ganze Reihe unkomponierbarer Gedichte! O du Caliban, indem ich sie komponierte, waren sie komponierbar.“ (An Schur, 16. Juni 1890.) Dagegen brachte er es wieder nicht über sich, ein Gedicht von Paul Heyse zu komponieren, das ihm der Verleger zur Komposition eingeschickt hatte. Auf Bestellung arbeiten: — das war nicht seine Sache.

Als während des Stiches der Spanier einmal längere Zeit keine Nachricht aus Mainz eintrifft, trotz aller Mahnbriefe Wolfs, glaubt er schon an eine Katastrophe. „Nun endlich, der Himmel sei gepriesen — ein Lebenszeichen aus Mainz! Ich hatte schon, geehrter Herr Doktor, die Absicht, Sie durch eine bezahlte Depesche zu zwingen,

mir auf diesem kürzesten Wege Antwort zu geben, woraus Sie meine ganze Verzweiflung ersehen mögen. Bei meinem leicht erregten Misstrauen sah ich eine furchtbare Verschwörung gegen mich in vollem Gange und nichts anderes erwartete ich mehr als einen Kündigungsbrief Ihrerseits, der mich meinem Unstern neuerdings überlassen sollte. Nein, Gottlob, es kam anders!“ (An Dr. Strecker, 21. Februar 1891.)

Man sieht: es war nicht leicht mit Wolf zu unterhandeln; aber auch er stand genug aus, bis die Lieder endlich in neuem prächtigen Gewande erscheinen sollten, worauf er aufs höchste gespannt war. Zuerst kamen Anfang 1891 die Kellerschen Gedichte, dann die Spanier heraus, die Wolf schon zu Weihnachten 1890 sehnsüchtig erwartet hatte; die neue Ausgabe der Mörike-, Goethe- und Eichendorfflieder, sowie der beiden ersten Hefte verzögerte sich bis 1892. Ein eigenartiger Kampf entspann sich wegen der geschäftlichen Reklame. Dr. Strecker wünschte natürlich die neuen Schottschen Verlagsartikel in der üblichen Weise anzukündigen und erbat sich hierzu Wolfs Mitwirkung. Aber er kam schön an. Wolf brachte es nicht über sich und wünschte alle Reklame zum Kuckuck. „Ich denke — verzeihen Sie diese Anmassung — meine Sache ist gut genug, um für sich selber reden zu können. Wofür wird denn Reklame gemacht? Doch nur für den Schund: siehe ... usw. Es ist gewissermassen der letzte Notanker, wenn bereits alle Stricke gerissen. Auf diesem Standpunkt werden wir aber, so Gott will, nie angelangen.“ (An Strecker, 17. Januar 1891.) Er beriet sich mit sachverständigen Freunden. Die Stimmen waren geteilt; schliesslich erklärte er sich seiner „innersten Empfindung nach“ dagegen. Streckers Stimme sollte den Ausschlag geben, „ob in der grellen Beleuchtung der Reklame das Ansehen des Komponisten und die Qualität seiner Erzeugnisse nicht in mehr als einer Hinsicht fragwürdig erscheinen dürften“. Als man aber gar eine Photographie zu Reklamezwecken von ihm erbat, da sprang er vor Wut. Er wollte die Lieder nur in Fachblättern mit Hinweglassung alles photographischen und biographischen Humbugs angezeigt wissen. „Ich denke, die Quantität derselben allein dürfte schon genügen, die Neugierde und das Interesse des Publikums in hohem Grade zu erregen. Mag sich

dann jeder selbst sein Urteil bilden. Die beste Gewähr für die Verbreitung und den Erfolg meiner Werke sichert mir wohl schon der Ruhm Ihres weltbekannten Hauses. Was bedarf es da noch aller kleinlichen Reklame! Ich vertraue auf Gott und — Schott.“ (An Strecker, 7. Februar 1891.)

In das Innere der Geschäfte mit Schott zu blicken und den Erfolg rechnungsmässig gegen den moralischen abzuwiegen, ist natürlich sehr schwierig. Nur so viel, dass Wolf am Ende mit dem materiellen Ergebnis mehr als unzufrieden war, denn der Ertrag war zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel. Für die Partitur und den Klavierauszug des Feuerreiters hatte er 300 Mk. erhalten; das Italienische Liederbuch verkaufte er ebenfalls, und zwar den ersten Band um 1000 Mk. (Nov. 1892); in beiden Fällen veräusserte er, abweichend von der früheren Gepflogenheit, sein Eigentumsrecht. Beredter aber als alle Einzelheiten dürfte das Resümee sein, das Wolf selbst in einem Briefe an seine Textdichterin Frau Rosa Mayreder gezogen hat:

„Mein Verleger Schott schickte mir gestern endlich die lange hinaus verzögerte Abrechnung. Das Resultat ist grossartig. Ich habe mir in den fünf Jahren, seitdem Schott meine Sachen vertreibt, wirklich schon 86 Mk. — sage sechsundachtzig Mark 35 Pfennig verdient. Respekt vor einem solchen Verleger! Das Tragikomische des Vorfalles zu erhöhen, schrieb mir Schott, dass er einen so günstigen Erfolg gar nicht erwartete. Er vertröstet mich auf die Zukunft, auf den Erfolg meiner Oper . . .“ (5. Oktober 1895.)

Und einige Tage später schreibt er an den Verleger selber: „Um gleich in medias res zu gelangen, muss ich Ihnen offen gestehen, dass meine Erwartungen hinsichtlich des Resultates unserer Abrechnung etwas höher gespannt waren, als die Ihrigen. Da ich nicht, gleich Ihnen, in der glücklichen Lage bin, Kapitalist zu sein, um den weiteren Verlauf des Vertriebes mit jenem beneidenswerten Gleichmut zusehen zu können, der sich um „Kleinigkeiten“ nicht zu kümmern braucht, finde ich mich genötigt, unsere Verbindung zu lösen und anderswo mein Heil zu suchen.“ (An Dr. Strecker, 19. Oktober 1895.) Die Sachen, an denen Wolf das Eigentumsrecht besass, wurden an die Verlagsfirma K. Ferd. Heckel in Mannheim ausgefolgt; der Verkauf des Italienischen Liederbuches, sowie der der Partitur und des Klavier-

auszuges des Feuerreiters wurde gegen Widererstattung des Honorars rückgängig gemacht. Alles in Allem waren es ca. 2500 Mk., die Wolf zurückzuzahlen hatte, fast sein ganzes erspartes Kapital. „Die letzte Enttäuschung, jene über das schlechte Resultat des Verkaufes seiner Lieder, welche zur Auflösung unserer Beziehungen führte, hätte ich ihm weniger übel nehmen sollen, als ich es tat; ich mag aber damals selbst etwas nervös gewesen sein und so ging ich nur zu bereitwillig auf seinen mich kränkenden Vorschlag der Auslieferung seiner Werke an Heckel ein."*) Dass aber ein deutscher Komponist, der die Arbeit seines Lebens in einer Summe von 86,35 Mk. dargestellt sieht, schliesslich auch nervös wird, kann man wieder diesem nicht übel nehmen.

Inzwischen sollte Wolf mit seinem neugewonnenen Verleger in persönliche Berührung kommen. Im Herbst 1890 rüstete er sich zu einer Reise nach Mainz und nach Mannheim, teils um die Verhandlungen mit Schott gänzlich zu Ende zu führen, teils um Freunde am Rhein, im Badischen und Schwäbischen, namentlich Kauffmann und Grohe zu besuchen.

Mit dem Amtsrichter Dr. Oscar Grohe stand er seit April dieses Jahres in brieflichem Verkehr. Grohe hatte erst die Lieder kennen gelernt, dann ihren Schöpfer brieflich aufgesucht; sein reges Interesse, seine „liebenswürdige Teilnahme und sein enthusiastisches, warmblütiges Wesen" hatten Wolf vom Grund des Herzens erquickt. Gerade hatte Wolf zu seinen Freunden von Mannheim gesprochen: welch günstiger Boden für seine Kunst die Stadt wäre, wo Männer daheim sind, als Grohes erster Brief ihn erreichte. Es war, als ob ein Schicksal riefe. Grohe, „ein feiner Kopf und durchaus liebenswert," hatte auch schon mannigfach vorgearbeitet, hatte durchgesetzt, dass zwei Sätze des Wolfschen Streichquartettes aufgeführt wurden, wusste musikalische Persönlichkeiten, wie Felix Weingartner, der dort als Hof-Kapellmeister wirkte, zu gewinnen, so zwar, dass Weingartner um diese Zeit die Prometheus-Partitur von Wolf erbat, um das Stück aufzuführen. Endlich lädt Grohe den jungen Meister ein, selber nach Mannheim sich

*) Brief Dr. Streckers an den Verfasser.

aufzumachen, wo für den 19. Oktober Tristan und Isolde in Aussicht genommen war.

Das alles rief und zog ihn stark. Im August reist Wolf von Oberösterreich vorerst in sein Döblinger Quartier ab, kehrt aber im September wieder nach Unterach zurück, wo er, halb schon mobil geworden, ein neues grosses Werk in Angriff nimmt. In der Zeit vom 25. September bis 4. Oktober entstehen die vier ersten Miniaturen des Italienischen Liederbuches, und zwar die Stücke: Mir ward gesagt, Ihr seid die Allerschönste, Gesegnet sei, durch den die Welt entstund, und Selig ihr Blinden, Lieder, deren Reize uns im folgenden Bande noch beschäftigen werden. „Inzwischen habe ich aus dem italienischen Liederbuch eines und den Schluss eines anderen komponiert. Du wirst über das eine entzückt sein und soweit ich mir über das andere klar bin, ebenfalls grunzen. Das erste beginnt mit den anzüglichen Worten: Mir ward gesagt du reisest in die Ferne." (An Schur, Unterach, 27. September 1890.)

„Anzüglich" — war dieses italienische Lied, seinem Titel nach, in der Tat. Denn nun reist er selber in die Ferne, der es geschrieben: er singt sich selbst zum Abschied die Geleitsmusik.

II. Kapitel.

Nach Deutschland.

Der Mensch hat nichts so eigen,
So wohl steht nichts ihm an,
Als dass er Treu erzeigen
Und Freundschaft halten kann.
Simon Dach.

Zum ersten Male führte Wolf als reifen Künstler eine Reise nach Deutschland, auf der er Zwecke verfolgte, die nur mit seiner Kunst zusammenhingen, eine Reise, die als Erlebnis tiefe und heilsame Spuren in seiner Seele zurückliess.

Am 12. Oktober befindet er sich schon in München, wo er mit bedeutenden Menschen ein paar angeregte Tage verbringt. Michael Georg Conrad hat diese Szene zu einem anschaulichen Bilde vereinigt, und man darf der Darstellung der Begebenheiten, wie er sie durch sein Temperament sah, im allgemeinen folgen. Aus dem ersten Bande ist schon die Schilderung bekannt, wie sie Liliencron von Wolfs Persönlichkeit gab, und Conrad fügt noch manches hinzu.*) Er erzählt zuerst, wie er an einem wunderschönen Herbstmittag von einem Spaziergang in seine Wohnung zurückkehrte.

„Ich stecke den Schlüssel ins Schloss, bleibe auf der Schwelle — was tönt so wunderbar mächtig durch die Wände? Wer bearbeitet mein altes Klavier, dass es in dieser Fülle und Kraft seinen Klang in ungewöhnlichen Rhythmen und Harmonieen durch alle Räume verströmt? Wer schafft mir diesen musikalischen Hochmittagszauber? Und eine herbe, rauhe, leidenschaftdurchbebte Stimme zieht heftige,

*) M. G. Conrad hatte die Freundlichkeit dem Verfasser seine Erinnerungen im Manuskript zur Verfügung zu stellen; mit Einverständnis beider Teile erschienen sie inzwischen im Feuilleton der Münchener Neuesten Nachrichten. Hier ist das Manuskript benutzt, und zwar mit einigen Abänderungen.

zuckende Melismen durch das begleitende Harmonie-Gewoge. Das stösst, das schreit, das packt an alle Nerven. Ich spanne mein Gehör aufs äusserste an, ein verständliches. Motiv, ein kenntliches Wort zu erhaschen. Meine Hand drückt die Türe auf, ich stehe im halbdunkeln Hausgang, das Dienstmädchen stürzt aus der Küche, atemlos: „Herr Doktor, ein —" „Feuerreiter, Mörikes Gespenstballade," rief ich abwehrend. Und nun ein Ohr dem andringenden Mädchen, ein Ohr dem musikalischen Spektakel.

Also schon seit einer Stunde tobt der Fremdling auf dem Klavier, mich erwartend. Die gnädige Frau ist im Theater,*) der tolle Musikant versetzt die zarte Küchenfee, die's sonst mit jedem Kürassier aufnimmt, in Angst und Schrecken.

Lachend trete ich in meine grosse Schreibstube. Der Unhold am Klavier enthüllt sich zunächst als ein gekrümmter Rücken in einer graukarrierten Joppe, mit stark behaartem Hinterkopf, mit zwei normalen Händen — eine untersetzte Jünglingsgestalt erhebt sich in scharfem Ruck vom Klavierstuhl, zwei wundervoll tiefe Künstleraugen blitzen mich an, und mehr gekeucht aus klopfender Brust als gesprochen — der Raum zittert noch von Sang und Klang — erreichen mich die Worte: „Hugo Wolf aus Wien." Durch das Balkonfenster lacht die Sonne herein, die Isar schickt ihr Rauschen herauf . . . Schlanke nervöse Finger fahren durch den braunen Haarbüschel über der hohen Stirn, und die Gestalt sinkt nieder auf den Klavierstuhl.

Er greift nach zwei mächtigen Bänden auf dem Notenpult: Mörike und Goethe.

„Das wollte ich Ihnen zeigen, damit möcht' ich einmal München ein Bissel versuchen."

Ich sprach: „Den Feuerreiter erkannte ich sofort — am Text von Mörike. An Ihrer Musik leider nicht. So unwissend sind wir noch in München, wir kennen die neuesten Sachen, aber nur halb. Seit dreissig Jahren entdeckten wir in einemfort Wagner, Liszt und Berlioz."

„Darum bin ich ja da!" rief er mit fast kindlichem Ausdruck und in rührender Zuversicht. Sofort überfiel ihn sein dämonischer

*) Conrads Gattin, Frau Conrad-Ramlo, ist Mitglied des Kgl. Hoftheaters.

Eifer und er schlug bald den Mörike, bald den Goethe auf: „Hören Sie dies!“ — dann: „Hören Sie das!“ — „Und noch das!“ — „Und was sagen Sie dazu?“ — Wie ein Frühlingssturm fegte er singend und spielend durch Goethes und Mörikes Liederschatz. Er hatte nicht Hände und Atem genug, ich nicht genug Ohren, die fabelhafte Fülle neuer Musik zu bewältigen.

Glühend erhob er sich: „Ich hab' Ihr altes Klavier zu Schanden geschlagen; es geschieht ihm recht, Sie müssen sich ein neues kaufen. Aber was sagen Sie zu meiner Musik?“ Und wieder brach die grosse rührende Zuversicht in Siegerkraft aus Ton und Miene: „Sie müssen mir helfen, München muss mich kennen lernen.“

Ich schüttelte dem jungen Meister die Hand. „Jawohl, das muss geschehen, und alle wollen wir unsere Freude daran haben.“

„Also meine Musik gefällt Ihnen!“ Und seine Augen strahlten. „Ach, wie ein Frühlingsgott sind Sie bei mir eingezogen — wissen Sie, wie's in der Walküre heisst: Wunder webend — durch Wald und Auen weht sein Atem —“

„Ja, aber wir brauchen München, ganz München — Wien, das langt nicht, da komm ich nicht durch. Wie fangen wir's nur an? Raten Sie!“

Und wir machten stehenden Fusses den Feldzugsplan: Sänger, Musikalienhändler, Dichter, Zeitungsschreiber, zunächst nur die allerbesten Leute, moderner Kunst mit Leib und Seele zugetan. Eugen Gura, Alfred Schmied, Detlev von Liliencron, Heinrich Porges, Franz Fischer — — diesen allen musste der junge Meister persönlich sein grosses Liederwerk singend und spielend vorführen.

Wir waren Feuer und Flamme.

„Aber noch heute oder spätestens morgen!“ drängte Wolf. „Und wo? In Ihrem Hause gehts nicht, die Stube ist zu klein, das Klavier zu schlecht —.“

„Bei Alfred Schmied in der Maximilianstrasse!“ rief ich. „Das ist ein grossartiger moderner Mensch, einer unserer ersten Musikalien- und Klavierhändler. Schräg gegenüber vom Hôtel Vier Jahreszeiten hat er in der Herrenstrasse einen Salon mit den prachtvollsten Blüthner, Bechstein — Herz, was willst Du mehr?“

Hugo Wolf packte seine Liederbände auf und wir schritten isar-

entlang der Maximilianstrasse zu. Wir sprachen von Mörike. Ich erzählte, dass ich ihn persönlich kannte, dass ich sein Nachfolger in seiner Wohnung zu Lorch im schönen schwäbischen Remstal gewesen — dort hatte Eduard Mörike bei den Bauersleuten Bühler in den Jahren 1869 und 1870 zur Miete gewohnt.

„Und sie nach ihm in den nämlichen Räumen?“ rief Wolf entzückt. „Das ist ja herrlich.“ Und dann kam er auf die schwierige Stellung des Dichters zur Kritik und den Zünftigen zu sprechen: Mörikes Gedichtsammlung habe volle zehn Jahre gebraucht, bevor sie's auf eine zweite Auflage brachte; die ledernsten Kerle wie Prutz, Dingelstedt und ein Dutzend heute verschollener Schwaben seien ihm damals vorgezogen worden. Für den feinen zarten, goldigen Poeten Mörike hätte die Kritik keine Spur ernsthaften Verständnisses besessen, während sie einen Roquette, einen Bodenstedt oder gar den Stuttgarter Prälaten Gerok über den grünen Klee lobte. „Ach“, seufzte er in komischer Betrübnis, „mit was für elendem Kraut hat nicht schon die Kritik ihre Öfen geheizt!“

Herzlich musste er lachen, als ich ihm erzählte, wie sich die norddeutschen Kritikgrössen noch ärger an Mörike blamiert hätten, als die süddeutschen: „Der berühmte Johann Minkwitz habe den „Pastor Mörike“ hausbacken, geistlos, schal, roh und ohne jede Bildung und Kunsteinsicht gefunden. Gutzkow habe ihn zwar als achtbaren Kopf gelten lassen, aber als lyrischen Schlafrock- und Pantoffelmenschen abgetan. Und so weiter. Ich wisse das so genau, weil ich's in den siebziger Jahren noch miterlebt.“

Endlich traten wir bei dem liebenswürdigen Alfred Schmied ein. Rasch war alles geordnet. Also am nächsten Vormittag Stelldichein im Klaviermagazin in der Herrenstrasse mit sämtlichen Eingeladenen: Gura, Porges, Fischer, Liliencron.

Mein Unstern wollte, dass ich am nächsten Vormittage abgehalten war, rechtzeitig am Orte einzutreffen. Als ich ankam, rief mir Wolf humoristisch entgegen: „Ich habe den Herren schon alles vorgeritten und alle Künste gezeigt — wir sind bereits bei der Kritik!“ Liliencron, hinter einem grossen Flügel versteckt, streckte mir beide Hände entgegen: „Zum Teufel mit aller Kritik! Das ist ganz herrlich, so was ist noch nicht dagewesen, einfach göttlich!“

Musikdirektor Porges, damals der angesehenste Konzertreferent in München (bei den Neuesten Nachrichten), und Kammersänger Gura, als Löwe-Sänger in höchsten Ehren, debattierten mit dem Finger auf dem Notenblatt. Sie sprachen über die Technik der Vertonung des Feuerreiters, als eines Musterbeispiels der Wolfschen Liederkunst. In seiner leisen bedächtigen Weise meinte Porges schliesslich mit feinem Lächeln: „Am Klavier ist das eigentlich gar nicht herauszubringen, Herr Wolf hat das ganze Orchester im Kopf gehabt. Es wäre am besten gewesen, gleich ohne Umweg fürs Orchester zu setzen."

Wolf nahm sich zusammen und replizierte: Das sei ohnehin geschehen, ohne Umweg.*) Porges rückte seinen Stuhl ans Klavier und spielte einige Begleitungsfiguren: „Meine Herren, Sie werden zugeben, dass das so orchestral empfunden ist, dass es nur durch das Orchester zu voller Wirkung gelangen kann. Mehr habe ich nicht behauptet."

Eugen Gura erwog in vorsichtigen Worten, äusserst diskret, die Chancen der Wolfschen Lieder beim Münchener Konzertpublikum. Er setzte auseinander, mit welcher Klugkeit er habe vorgehen müssen, als er die Erweiterung seines Programmes beschlossen hatte. Die Leute hätten immer wieder die nämlichen Lieder hören wollen. Ihnen den w e n i g e r bekannten Schubert oder Schumann oder Löwe beizubringen, habe ihm die grösste Mühe und Ausdauer gekostet. Was Gura nicht aussprach, aber uns richtig zu erraten zwang, war dies: Er bezweifle einen raschen und durchschlagenden Erfolg der Wolfschen Musik und könne nicht versprechen, in nächster Zeit seinem Publikum damit zu kommen. Ausdrücklich aber betonte er den hohen künstlerischen Reiz dieser Kompositionen und dass es ihm eine wahre Förderung seiner eigenen Kunst sein werde, Wolf in sein Studium aufzunehmen.

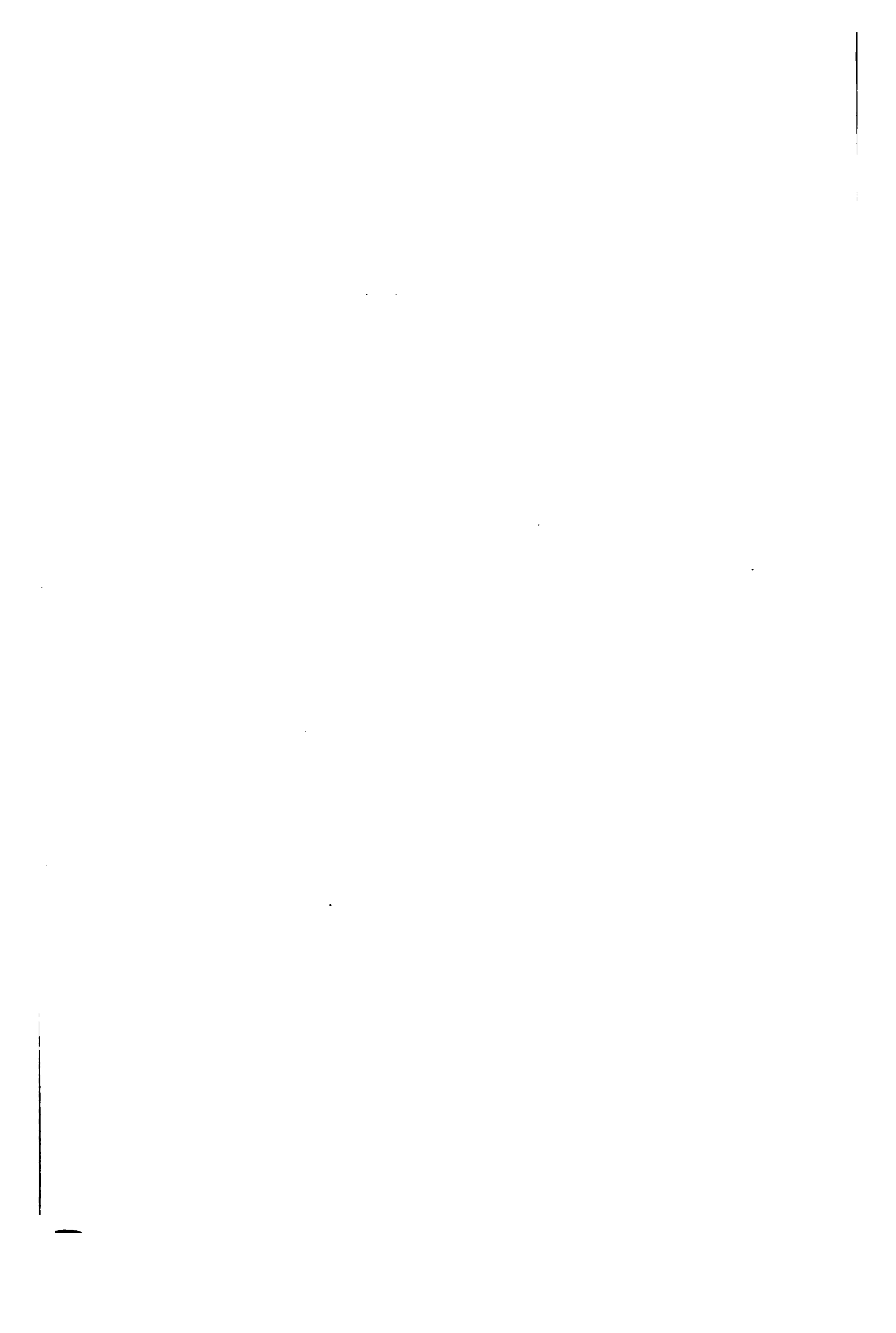
„Ach, das liebe Publikum!" seufzte Baron Liliencron, der Dichter. „Es wird Herrn Wolf ergehen, wie es seinem Mörike und allen echten Künstlern ergangen ist."

---

*) Hier dürfte Conrad irrig gehört haben, oder die Erinnerung täuscht ihn. Wolf hat das Stück erst zwei Jahre später instrumentiert; im Kopfe mag er den Orchestersatz freilich schon längst gehabt haben.



DETLEV VON LILIENCRON



„Wahrhaftigkeit gilt als Ungeschmack, Frische als Exzess, Reinheit als Nüchternheit — bis der Purzelbaum geschlagen ist und alle Welt Bravo schreit, weil keine Gefahr mehr dabei ist“, fügte ich hinzu.

Hugo Wolf sass in sich versunken da und schien zu keinem Wort mehr aufgelegt zu sein. Mit einem Zitat, das ich mir aus Gutzkows bösartigem Werk Dionysius Longinus ausgeschrieben hatte, jagte ich ihn auf. Ich zitierte gemütlich: ‚Schläfrig wandelt ein Träumer mit seiner glücklichen Sprachfertigkeit, die Tausende haben, durchs Leben.‘ Und Hugo Wolf ins Ohr: ‚Dies Gutzkow unserm Mörike!‘

Bitter auflachend fuhr er in die Höhe und klappte seine Noten zu: ‚Also ich meine, die Herren sind schlüssig, mit mir die Münchener einmal auf die Probe zu stellen?‘

Heinrich Porges, der Pionier aller neuen Grössen, vor allem der Trias Wagner-Liszt-Berlioz, gab in gütigen Worten die Zusage seines Beistandes, sobald man seiner Feder bedürfe. Gura schied mit einem kräftigen Händedruck und den besten Wünschen für den jungen Wiener Künstler, der so stürmisch auf die Eroberung Münchens losging. Das einzige nächste positive Ergebnis des Tages war das wunderschöne und stolze Gedicht Liliencrons an Hugo Wolf, das heute allgemein bekannt ist. Den Operntext, den der Komponist von Liliencron so eindringlich erbat, scheint der Dichter schuldig geblieben zu sein.“

So weit Michael Georg Conrad, der sich so rasch für Wolf erwärmt und ihn liebgewonnen hatte, derart, dass er einen kurzen Begeisterungshymnus in der „Gesellschaft“ vom Stapel liess, die er damals redigierte. Was Liliencron betrifft, so war er in der Tat von Wolfs neuen Sachen ganz begeistert, da er sich von jeher glücklich schätzte, „vornehme, gute Musik gewohnt zu sein“; und wenn er in seiner autobiographischen Skizze Löwe, Schubert, Schumann, Brahms und Robert Franz als seine „steten Weggenossen“ bezeichnet hatte, so kam von nun an Hugo Wolf dazu. Allein aus einem Zusammenwirken mit ihm schien Wolf „nicht viel herauszuschauen“. Wolf berichtet über die musikalische Konferenz in München an Schur, und nennt unter denen, mit denen er zusammentraf, auch den Generalmusikdirektor Hermann Levy, der bereits, während er sich in Wien

aufgehalten hatte, von Ferd. Jäger auf Wolfs Lieder aufmerksam gemacht worden war. Dann meint er: Gura sei von seinen Harfnerliedern entzückt gewesen, „umsomehr, da er tags zuvor mit den Schumannschen in seinem Liederabend Fiasko erlitten". (An Schur, 12. Okt. 1890.) Heinrich Porges kannte Wolf schon von Bayreuth aus, wo sie in Steingräbers Salon zusammen gewesen waren; aber Porges hatte sich nur langsam zu Wolf bekehrt. Der Epiphanias war ihm bei Steingräber, wie Löwe meint, noch fremd geblieben, obwohl er ihn interessierte: vermutete er doch in dieser Kunst „Liszt" und fand nur — Wolf. Die „Christnacht", die ihm Wolf später zur Aufführung einschickte, führte er nicht auf. Als Ferdinand Löwe das Münchener Kaimorchester leitete, das Elfenlied und den Feuerreiter machte und Wolfsche Lieder singen liess, wo es nur anging, sprach sich Porges zwar immer durchaus anerkennend, aber doch nie in einer das Besondere dieser Kunstwerke betonenden Art aus. Dagegen nimmt Frau Bernstein, Porges' Tochter, mit Bestimmtheit an, dass ihr Vater von Wolf sehr viel hielt, „besonders von der Farbenkraft seiner Begabung". Ein Wolfkonzert kam in den schönen Oktobertagen von 1890 nicht zu Stande. Die Eroberung Münchens, ein Ziel, damals aufs innigste gewünscht, sollte erst Jahre nachher Wirklichkeit werden, und hierbei mitgeholfen zu haben, darf der tapferen Sängerin Clementine Schönfield nicht vergessen werden.

— — — — —

Wolf setzte seine Reise fort. Am 14. Oktober traf er in — Tübingen ein; unerwartet erschien er bei seinen Verehrern in der Diaspora, bei Emil Kauffmann, in dessen Hause eine alte geistige Kultur wohnte. Dr. Emil Kauffmann ist der Sohn des Mathematikers und Komponisten E. Friedrich Kauffmann (1803—1856), des Ludwigsburger Jugendfreundes Mörikes, der mit David Friedrich Strauss zusammen in dem Kreise um den schwäbischen Poeten stand, wovon der 2. Band der Briefe Mörikes die reizendsten Einzelheiten erzählt. Auch Justinus Kerner, F. Vischer, Rudolf Lohbauer*) gehörten zu Kauffmanns und Mörikes Umgang. Emil Kauffmann (d. J.), auf den das musikalische Blut des Vaters überging, war seit dem Jahre 1877

*) E. Friedrich Kauffmanns Gattin Marie war eine geborene Lohbauer.

als Universitätsmusikdirektor in Tübingen tätig und entfaltete eine schöne und anregende, für das Land bedeutungsvolle Wirksamkeit.

Die Konzertaufführungen, die er mit den Kräften der kleinen Universitätsstadt veranstaltet, sind mindestens seit den letzten 10 Jahren das Bedeutendste, was Württemberg an Chorkonzerten hat. Es sei aus seinen Programmen nur genannt: Händels Theodora, die f-moll-Messe von Bruckner, welche Kauffmann ihre erste vollständige Aufführung in Deutschland (1900) verdankt, Bruckners e-moll-Messe, die er kurz nach G. Goehler (1902) machte, vieles von Berlioz, seltenes von Bach. Kurzum: Kauffmann ist der bedeutendste Chordirigent in Württemberg und keine Dutzendnatur. Auch sein Schwiegersohn, der Altphilologe Professor W. Schmid in Tübingen, ist eine hervorragende musikalische Intelligenz. Schwiegervater und Schwiegersohn aber teilen noch Eines: von Wolf zu Bruckner bekehrt worden zu sein.

Die erste Bekanntschaft Wolfs mit dem Kauffmannschen Hause ist dem Artikel Schalks in der Münchener Allg. Zeitung zuzuschreiben. Da horchten die Tübinger auf. Man lernt darauf die Lieder kennen und Kauffmann ist von ihnen entzückt. Ohne den Komponisten noch selber zu kennen, schreibt er an ihn einen herzlichen Brief, gerade zum 30. Geburtstage: zum 13. März 1890.

Dann verfasst er mit einer Wärme, die sich stellenweise zur Begeisterung erhebt, den — schon zitierten — Aufsatz für die Schwäbische Chronik.

Aber auf Wolf wirkte der Aufsatz keineswegs begeisternd, denn Kauffmann hatte im besten Glauben neben Wagner und Wolf einen anderen Künstler genannt: Brahms — und damit die Anerkennung säuerlich gewürzt. Eines Tages kommt Wolf ganz verdüstert zu Schur. Auf die Frage, was er denn habe, zieht Wolf, ohne ein Wort zu sprechen, ein Zeitungsblatt aus der Tasche, das er mit unmutiger Gebärde hinhält. Es war Kauffmanns Aufsatz. „Nachdem ich ihn gelesen hatte," erzählt Schur, „gab ich meiner Freude darüber Ausdruck, denn die uneingeschränkte Bewunderung eines Fachkundigen, eines tief eindringenden Mannes trat mir aus der kleinen Arbeit entgegen. Dass hierbei auch Johannes Brahms gerechte Würdigung fand, beachtete ich kaum. Obgleich ich die Schwäche des Freundes allzu gut kannte, vermochte ich darin nichts Betrübendes zu erblicken."

„Ja, Mensch, kannst du denn nicht lesen? Bemerkst du nicht, dass Kauffmann ein Brahmine ist?“ — so herrschte Wolf den ahnungslosen Schur an, und man muss wissen, dass mit „Brahmine“ ein kaltblütiger Musikfreund gemeint war, dem angenehme Temperatur die Hauptsache ist, der zu Wagner oder Bruckner oder Wolf selbst kein Verhältnis findet. Heftig rauchend ging Wolf auf und ab, und während er das Zimmer mit Rauchwolken erfüllte, beklagte er laut den Verlust des kaum gewonnenen Tübinger Freundes. Man musste ihm zureden, und erst auf Andrängen der Freunde entschloss sich Wolf, dennoch wieder an Kauffmann zu schreiben: aus dem zweiten und dritten Brief wird man aber noch ein unterirdisches Grollen, einen polemischen Ton hören.

Allein schon der vierte Brief schlägt einen anderen, fast überströmend herzlichen Ton an, denn inzwischen hatte Wolf den Tübinger Kritiker von Angesicht zu Angesicht gesehen, und einen wahren Freund in ihm erkannt.

Kauffmann war von dem Ankömmling höchlich überrascht. Wolf hatte seinen Koffer auf dem Bahnhofe gelassen, wusste er ja nicht, wo er in Tübingen wohnen werde. Alsbald aber lud ihn Kauffmann, sein Gast zu sein, und Wolf nahm ohne weiteres an. Zwei Tage blieb er dort und bereitete allen unvergessliche Stunden. Selbst in der unbefangensten und glücklichsten Stimmung, kostete er das Wohlbehagen aus, in das ihn die Liebenswürdigkeit des Wirtes versetzte. Nichts konnte ihn stören. Das Gespräch kam auch auf Brahms, und Wolf sagte von ihm ohne alle Gereiztheit: er habe keine Töne der Freude. Setzte sich darauf ans Klavier und spielte eine Partie aus Lohengrin, um zu zeigen, was Brahms fehle. Damit war der Fall erledigt. Kauffmann vermied eine Diskussion, um sich die ehrliche und tiefe Begeisterung für Wolf und die Freude des persönlichen Zusammenseins in keiner Weise trüben zu lassen. Er genoss die Stunde, die dem Gast gehörte. Im übrigen hatte er, ohne gegen die charakteristischen Schwächen der Brahmsschen Kompositionen blind zu sein, doch für viele seine begründete Vorliebe, und wenn auch gerade die Bekanntschaft mit Wolfs Sachen seinen kritischen Blick für Brahms noch verschärfte — es erschien ihm zwecklos, sich mit Wolf über den strittigen Punkt auseinanderzusetzen.

Kauffmann hatte auch soviel Interessantes von Mörike zu erzählen und zu zeigen, dass die Aufmerksamkeit sich ganz von selbst nach anderer Richtung wendete. Wolf war ganz erfüllt von Mörike. Aufs höchste interessiert, hört er zu, wie Kauffmann den geschichtlichen Hintergrund der Peregrinagedichte erzählt, und er gesteht, dass Mörike es war, dem er seine eigene seelische Genesung verdanke.*) Am Nachmittag (des 14. Oktober) wandern Professor Schmid und Kauffmann mit ihm durch die Schönbuchwälder nach Bebenhausen, dem Jagdschloss des Königs von Württemberg, und Wolf trägt auf dem ganzen Wege die Mörikegedichte in der Hand. Auf diesem Spaziergang, im hin und her des Gespräches, wird auch die Frage Brahms wieder gestreift. Professor Schmid äusserte, der Hamburger Meister habe doch auch seine glücklichen Stunden gehabt, Stunden, in denen ihm ein grosser Wurf gelungen sei, und erinnerte an das Klavierkonzert in d-moll. Worauf Wolf zugab, dass Brahms „in holder Jugendzeit" — er zitierte die bekannte Stelle aus den Meistersingern — wohl auch ein schönes Lied geraten sein mochte. Man verliess den Gegenstand. — Auf den Abend hatte Kauffmann eine kleine Gesellschaft geladen; neben einigen Damen die Herren Professoren Bruns (Mediziner), Häfner (Chemiker), Hegeler (Theologe), und Wolf spielte eine grosse Zahl seiner Mörike-, Goethe- und Eichendorfflieder vor, immer zuerst die Gedichte rezitierend. Es war schon 12 Uhr nachts geworden, als er sich noch einmal zum Klavier bitten liess. Nun spielte er aus Tristan, und so wundervoll innig, „dass mir die Töne noch heute in den Ohren klingen", wie Professor Schmid sagt. Den intimsten Genuss brachte der nächste Vormittag. Da trug Wolf seine noch ungedruckten Spanischen und Kellerschen vor. Dann liess er das Scherzo aus Bruckners Romantischer Symphonie „mit orchestraler Macht" auf dem Klavier hören. Es war eine Offenbarung für Kauffmann und Schmid, war ihnen, wie wenn mit einem Male das Gewölk sich zerteilte, das ein grandioses Alpenpanorama verhüllt hatte. Den beiden Freunden, die bis dahin Bruckner nicht verstanden hatten, erzählte Wolf viel Schnurriges von der Persönlichkeit des Meisters, aber auch Trübes und Bitteres, wie es aus den tristen Verhältnissen

---

*) Siehe Bd. II Kap. 1 S. 15.

des Wiener Musiklebens kam. Am Nachmittage gingen die drei zu Fuss die Landstrasse nach Reutlingen entlang, damit Wolf das schöne Panorama des Schwäbischen Alb sähe. Dabei sprach er namentlich viel von seinem Plane, eine Oper, und zwar eine komische zu schreiben. Er sagte, dass er Mendelssohn um den glücklichen Griff beneide, den er mit dem Sommernachtstraum getan habe, und wünschte sich einen ähnlichen märchenhaft-phantastischen Stoff. Man kam an allem Möglichen herum. Kauffmann dachte an Mörikes Schatz. Schmid meinte, ob nicht aus den Vögeln des Aristophanes etwas zu machen wäre und schickte ihm deshalb später die Komödie in L. Seegers Übersetzung. Von Alarcóns Dreispitz hat Wolf damals auch einiges fallen lassen. Dann gab er interessante Aufschlüsse über die intermittierende Art seines Schaffens, über die ganz realistischen Vorstellungen, die er sich bei jedem Lied von der Situation mache: bei Weylas Gesang die Schützerin von Orplid, im Mondschein auf einem Felsenriff sitzend, mit der Harfe in den Armen; beim zweiten Cophtischen Liede ein Gelage weiser Männer aus allen Ländern, ein lustig übermütiges Anklingen mit den Weinhumpen zum Refrain u. dgl. m.

In Reutlingen, wohin die drei bei den grossen Schritten, die der kleine Mann machte, rasch gelangt waren, sass man noch eine behagliche Stunde im Gasthaus zum Bären. Um 6 Uhr fuhr Wolf in der Richtung nach Stuttgart weiter. Er war in der liebenswürdigsten und gehobensten Stimmung. Schon in den Zug eingestiegen, sprang er kurz vor dem Abgang noch einmal heraus und schüttelte Kauffmann und Schmid in inniger Bewegung die Hände. Was er damals empfand, sagte er später mit einer Widmung aus dem Liede Auf einer Wanderung, dessen erste Takte er bezeichnend auf die Photographie schrieb, die er Kauffmann schenkte. „Das Bild seines Wesens, das uns von diesem ersten Besuche blieb, ist nicht von dem leisesten Schatten getrübt; ihm selbst war offenbar völlig wohl zumute und wohltuende Wärme verbreitete sich von ihm aus.“ So schildert Professor Schmid den Eindruck aus diesen Tagen, „Mit grösster Freude und innigstem Entzücken gedenke ich der vorübergerauschten Stunden in Tübingen. Sie sollen mit goldenen Lettern im Buche meines Lebens eingetragen sein und mir jederzeit vor der Seele

schweben. Haben Sie und Ihre über alles liebe und liebenswürdige Frau nochmals herzlichsten Dank für soviel Liebe und Teilnahme an meinem Schicksal." So gedenkt Wolf (am 18. Oktober) rückblickend der schönen Zeit, da er „in ein freundliches Städtchen" eingetreten war.

In Tübingen war der Grundstein einer Lebensfreundschaft gelegt worden. So verschieden an Alter und Veranlagung Kauffmann und Wolf auch sein mochten, sie trafen sich in einem: es echt und ehrlich mit der Kunst zu meinen. Und die etlichen 70 Briefe, die Wolf an den väterlichen Freund richtete, gehören neben denen an Oscar Grohe zu den wichtigsten und aufschlussreichsten für Wolfs innere Biographie. Wie bei jeder klaren und wahren Natur, so richtet sich auch bei ihm der Charakter seiner Briefe immer nach der Person des Adressaten; ihr Niveau hebt und senkt sich je nach der Geistigkeit des Angeredeten, und wenn auch jeder Wolfsche Brief Form, sozusagen „ein Gesicht" hat, sie sind doch so verschieden, wie die Briefe des Apostels an die Römer oder an die Korinther. An Kauffmann beichtete Wolf die Schicksale seiner Künstlerpsyche, und es ist für Kauffmann so ehrenvoll, wie es für Wolf Bedürfnis wurde. Wolf brauchte Menschen, die an ihn glaubten, und Kauffmann war Einer, „in dem der Glaube an ihn lebendig geworden war",*) ein Glaube, der bis zur überlaufenden Begeisterung anwachsen konnte. Jede neu erscheinende Komposition des Freundes war der Liebe Kaufmanns sicher, und was er aufgenommen, das gab er dann in sachkundigen Aufsätzen wieder, und manches kräftige und treffende Wort, aus dem man noch die persönliche Aussprache mit Wolf nachklingen hört.**)

Wolfs Rundreise ging weiter über Stuttgart und Heidelberg nach Mannheim, wo er am 18. eintraf und den anderen Herzensfreund begrüsste, den er hatte, ohne ihn persönlich zu kennen: Dr. Oscar Grohe. Er war im Hotel abgestiegen, wurde aber von Grohe bald genötigt, in dessen Wohnung Quartier zu nehmen. Als Gastgeschenk brachte er dem Freunde Mörikes Gedichte, die er kurz vorher selbst bekommen hatte, mit; auch einen Band Dichtungen von Isolde Kurz

*) Edm. Hellmer im Vorwort zu den Kauffmannbriefen.

**) Kauffmanns Referate in den Schriften des Wiener Hugo-Wolf-Vereines.

dedizierte er Grohe, wozu er bemerkte: ihn sprächen die Sachen nicht an. Sofort nach seiner Ankunft begab er sich zu Weingartner, der auf seinen Besuch vorbereitet war. Im Laufe der Unterhaltung nötigte Weingartner Wolf auch mit ihm vierhändig zu spielen; allein Wolf setzte sich nur widerstrebend ans Klavier, da er es als grossen Zeitverlust empfand, und übrigens an dem vorgeschlagenen Stücke — Don Juan von Richard Strauss — kein grosses Gefallen hatte. So spielte er denn den Basspart schlecht und recht hin, griff auch einige Male daneben, nicht weil ers nicht konnte, sondern weil er ganz teilnahmslos war. In diesem Sinne wäre Weingartners Bericht über Wolfs Klavierspiel, von dem wir im ersten Bande*) Notiz nahmen, richtig zu stellen.

Das Hauptereignis jener Tage sollte noch kommen. Es war die Vorführung der „Spanier", die Wolf im Manuskript mitgebracht hatte. Er spielte sie. Grohe und Weingartner, der dazu eingeladen war, lauschten: es war eine Offenbarung. Nachdem Wolf eine ganze Reihe gesungen hatte, griff sich Weingartner an den Kopf und lief im Zimmer auf und ab, ganz erregt durch diese Fülle von Eindrücken. Schliesslich meinte er, er könne nicht mehr hören. Es sei zu überwältigend.**)

Weingartner aber fand Gelegenheit sich zu revanchieren. Er dirigierte eine Tannhäuser-Vorstellung, und ergriff Wolf damit aufs tiefste. Grohe, der Wolf nach der Vorstellung aus der Loge abholt, sieht ihn wie „trunken, irrgeführt". In seinem Taumel findet Wolf weder seinen Hut noch seinen Überzieher. Er tritt den Leuten auf die Füsse. Nur allmählich kehrt er wieder zum Leben zurück ... Wagner mache ihn allemal ganz mutlos, sagte er dann. Jedesmal kam ihm der Gedanke, wie wenig sein Schaffen, gegen das Wagners gehalten, bedeute; er kämpfe dann immer mit Autodafee-Absichten. Unter der Wucht des unmittelbaren Erlebnisses dachte er freilich nicht daran, dass er ein ganz anderes Gebiet betreten, und Wagners Ausdrucksmittel als Persönlichkeit selbständig umgebildet, ja weitergebildet hatte.

*) Seite 29. Die Berichtigung erfolgt auf Grund persönlicher Mitteilungen Dr. Grohes, der jener vierhändigen Aufführung beiwohnte.

**) Mitteilung Dr. Grohes.



OSKAR GROHE



EMIL KAUFFMANN

Damals hörte er auch den 1. Akt von Weingartners Oper Genesius. Der Komponist spielte die Musik in seiner Wohnung vor einem kleinen Kreis geladener Gäste. Wolf war zugegen, liess aber eine Äusserung nicht fallen.

Am schönsten war's, wenn Wolf Mörike vorlas. Oft begann er schon beim Frühstück mit dem alten Turmhahn:

> Zu Cleversulzbach im Unterland
> Hundert und dreizehn Jahr ich stand,
> Auf dem Kirchturm ein guter Hahn
> Als ein Zierrat und Wetterfahn.

Und was immer er las, es war so, als ob der Dichter selber spräche.

Der Aufenthalt Wolfs nahm bald sein Ende. Er liess in Mannheim einen seiner Getreuesten zurück. Grohe wirkte für Wolf selten durch die Feder, auch sang er, der grossherzogliche Amtsrichter, nicht öffentlich in Konzerten. Aber er wühlte im geheimen. „Du hast mehr getan als alle anderen, denn du hast im Stillen gebohrt, gewirkt und geschaffen, du hast die Saat gestreut, den Boden erst urbar gemacht . . .“ apostrophierte ihn Wolf später einmal, und er segnete die langen Beine, mit denen Grohe von Gott begnadet sei, und die ein Symbol des Fortschrittes darstellen. Zweihundertundsechs Briefe hat Wolf an Grohe und dessen Frau Jeanne gerichtet, davon 192 an Grohe allein; sie umfassen einen Zeitraum von 8 Jahren (Frühjahr 1890 bis zum Frühjahr 1898) und eröffnen in der Tat den Zutritt zu den „Privatgemächern“ seiner Seele. Mit menschlichen und künstlerischen Bekenntnissen gleich tief gesättigt, gehören sie zu den wichtigsten, aber auch ergreifendsten Dokumenten der inneren Lebensgeschichte des Künstlers. Anfänglich etwas misstrauisch, hat sich Wolf bald ganz und unbefangen hingegeben; dabei aber war Grohe nicht nur ein aktiver, sondern auch ein kritischer Freund, ein Anhänger, der nie ins Korybantische verfiel und, frei von Begeisterungsdusel wie selten einer, auch den Mut zu Ausstellungen fand. Dass diese Ausstellungen gerade die beiden Opern Wolfs betrafen, hat Wolf freilich nie ganz überwunden. Übrigens klopfte er selber dem Freunde auf die Finger, als dieser einmal mit Kompositionen herausrückte. Je nun! Es sei ja alles recht hübsch, aber die Einfälle . . .! Von seinem „Rivalen“ Grohe hatte er dabei noch am wenigsten zu leiden; es gab

noch ganz andere „Komponierer," die ihm gelegentlich eins versetzten. Und mit Befriedigung schrieb er einmal an Grohe, wie er eben das Buch von de Amicis „Unsere Freunde" gelesen, und mit besonderer Befriedigung die Rubrik „Versöhnliche Freunde" studiert habe. Da sei auch einer, der durchaus als grosser Liederkomponist gelten wolle und seinen Freunden dadurch beschwerlich falle, durchgehechelt. „Und mancher liebe Freund fiel mir dabei ein . . ." (17. Aug. 1894.)

Am 22. Oktober war Wolf schon wieder in Mainz. Sein erster Gang war natürlich zu Schott, wo er Dr. Strecker traf, einen „durchweg fein gebildeten jungen Mann", der ihn mit Aufmerksamkeiten überschüttete, und der „von einer entzückenden Offenheit" war, so dass auch Wolf „nicht hinterm Berge zu halten brauchte". Im Klaviersalon lag bereits ein Teil der Spanischen „wundervoll gestochen", vor. Wolf setzte sich ans Klavier und begann mit „Seltsam ist Juanas Weise", ohne auf „das verkalkte Verlegerherz" Streckers einen sonderlichen Eindruck hervorzubringen; „Wer sein holdes Lieb verloren half mir meine durch die Eigentümlichkeit Juanas etwas erschütterte Position von neuem befestigen". (An Schur 22. Oktober 1890.) Den nächsten Tag spielte Wolf seine Christnacht vor und Dr. Strecker „war ganz weg davon; völlig versessen ist er auf das Werk. Er will nur die Aufführung in Mannheim, die im Januar zugleich mit Bruckners achter Symphonie und Richard Straus' Don Juan (symphonische Dichtung) stattfinden wird, abwarten, um sich hernach mit mir über die Bedingungen auseinanderzusetzen. Er wird darauf bestehen, dass ich ihm das Stück gänzlich abtrete; wollen sehen, was er zahlt. Ich halte ihn für nobel". Bei dieser Christnachtaufführung am Klaviere war auch Engelbert Humperdinck anwesend, der auf Streckers Einladung eigens von Frankfurt herüber gekommen war, um Wolf nun zum ersten Male ins Angesicht zu schauen. Auch er war von der Christnacht begeistert „und zeigte sich überhaupt als sehr verständiger Mann". Hernach zeigte Strecker, dieser „scharmante Mensch", seinem Gaste Wolf das Manuskript der Meistersingerdichtung. „Wundervoll geschrieben" ruft Wolf aus. „Die Verse des Preisliedes lauten jedoch ganz anders, als in der gedruckten Ausgabe, desgleichen die Parodie desselben durch Beckmesser, den — wie ich mich augenscheinlich überzeugen konnte, Wagner im ersten Prosaentwurf aus den 50er Jahren

Veit Hanslick benamsete. Walter hiess ursprünglich Konrad, Pogner Bogler usw. usw. (An Schur, 23. Oktober 1890.*)

Auch ein Konzert der Symphoniekapelle unter Steinbachs Leitung besuchte Wolf. „Eine Symphonie von einem gewissen Bischoff leitete das Konzert ein. Schrecklich langweiliges Zeug, völlig in der Schablone und recht zopfig. Der Beifall war auch sehr schwach, und als der Komponist (ein alter Kerl) zum Schlusse erschien, gab's ein bisschen Rummel, Tusch mit Trompeten und Pauken, Lorbeerkranz sogar — na, es war nicht gar zu gefährlich. Was folgte, war auch von keinem besonderem Interesse bis auf ein Orchesterstück: Eine Steppenskizze aus Kleinasien von Borodin, das mir nicht übel gefiel, vom Publikum jedoch abgelehnt wurde. Überhaupt applaudieren die Leute hier mit einer Diskretion, die gradezu etwas Beleidigendes hat. Das verstehen wir Wiener denn doch besser". (An Schur v. o.) Dann spielte Wolf dem Dr. Strecker und dessen Gattin zur Abwechslung wieder aus Eichendorff und Goethe vor. „Du hättest nur sehen sollen was Schott**) für Augen dabei machte! Er und seine Frau waren vollständig kaput. Jetzt habe ich beide im Sack". Am 24. schied er aus dem gastlichen Hause Dr. Streckers, wo so viel gesungen, musiziert, dazwischen getrunken, gegessen und gestritten wurde, mit der endgültigen Zusage Dr. Streckers in der Tasche. „Schott übernimmt mit dem grössten Vergnügen die Kommission der drei Bände und die Kellerschen. Wir hatten eine lange geschäftliche Konferrenz. Ein Prachtkerl, der Schott". (An Schur, 23. Oktober 1890.)

---

*) Gemeint ist der (zweite) Prosa-Entwurf, den Wagner am 19. November 1861 an Schott geschickt hatte. Dass es zwischen dem (ersten) Marienbader Entwurf (1845), — zum erstenmal vollständig im Bayreuthheft der „Musik" publiziert — und diesem noch einen Entwurf „aus den fünfziger Jahren" gebe, ist unwahrscheinlich. Im Entwurf von 1861 heisst Walter in der Tat Konrad, der Goldschmied Bogler und der Merker Veit Hanslich (sic.) Mit der letzten Benennung, einem Augenblicksscherz, hat Wagner „gewiss dem guten Schott einen kleinen Schrecken" einjagen wollen. Daraus entstand dann die Legende, Beckmesser habe ursprünglich Hanslick geheissen: „Um diese Ehre dem ‚grossen Oberflächlichen' in Wien anzutun, stand dem Meister sein Kunstwerk zu hoch." Prof. R. Sternfeld im Musikal. Wochenblatt, Leipzig 1902, No. 11 und 12.

**) Wolf nennt Dr. Strecker in seinen Briefen promiscue Strecker oder Schott.

Es ging den Rhein, den alten, hinunter, nach Köln. Humperdinck hatte dem neuen Freunde Empfehlungsbriefe mitgegeben: an seinen Schwager Dr. Hermann Wette und an Dr. Franz Wüllner, den Direktor des Konservatoriums und Leiter der Gürzenichkonzerte. Am 24. trifft Wolf in Köln ein und weilt daselbst vier Tage; vom Mittwoch bis zum Sonntag nachmittag ist er der Gast Dr. Wettes, in dessen deutschem Hause die Wiege von Humperdincks Märchenkindern Hänsel und Gretel stand. „Er ist ein glühender Verehrer meiner Kunst und der erste, der die Leute in Köln darauf gebracht hat" meldet Wolf im ersten Enthusiasmus an Schur. „. . . Ein Mensch, der alle Welt kennt, und zwar aus dem ff... Kurz, Wette zerteilt sich für mich, und zwar mit einer Lust und Freude, die ich gar nicht begreifen kann." (24. Oktober 1890.)

In Wette lernte Wolf auch eine bedeutende dichterische Kraft kennen. Damals waren bereits dessen Gedichte in westfälischer Mundart — „Was der Wind erzählt" erschienen (1884), später kam sein Schauspiel Widukind in Weimar auf die Bühne, und in Köln sollte „Elsi, die seltsame Magd", deren Text von Wette, deren Musik von seinem Freunde Arnold Mendelssohn stammte, siegreich einziehen.*) In Wettes Familienkreis spielt Wolf nun in voller Freigebigkeit, dem Hausherren und der Hausfrau, Adelheid Wette, Mörike, Eichendorff und Goethe um die Wette vorsingend. Er liest die Dichtungen vom Winde, ist entzückt von ihnen, und — ein Beweis, wie sehr er sie trotz des Dialektes verstand und liebte — wünschte sie ins Hochdeutsche übertragen zu sehen, um sie allenfalls zu komponieren. Wette musste allerdings später einwenden, dass viele Reize und feine Werte in der Übertragung verschwänden, weshalb die Sache wohl unterblieb. Durch Wette lernte Wolf auch den Musikschriftsteller, Pianisten, Komponisten Dr. Otto Neitzel persönlich kennen, ebenso Dr. Franz Wüllner**), und kam gegen Ende seines Aufenthaltes mit Arnold Mendelssohn, einem nahen Verwandten Felix Mendelssohns und künstlerischen Bundesgenossen Wettes, in Berührung.

---

*) Wettes neuestes Werk ist der zweibändige Roman Krauskopf.

**) Wüllner ist am 8. Sept. 1902 im 70. Lebensjahre gestorben.

Anschaulich und lebendig hat Arnold Mendelssohn die Ereignisse jener Tage wiedergegeben*) und gerne lassen wir uns von ihm erzählen, was damals alles geschah:

„Freund Wette brachte mir an einem Samstag abend den bislang dem Namen nach mir unbekannten Hugo Wolf ins Haus. Ich kam nach 6 Uhr ziemlich erschöpft von vielem Musikstunden-Geben nach Hause und fand eine kleine Gesellschaft beim Teetrinken. Ausser meiner Frau sass Wette am Tisch und bei den beiden ein kleiner spitzbärtiger Herr, an dem mir sogleich die brennenden, ja etwas stechenden Augen auffielen. Vorstellung: Herr Hugo Wolf, Komponist aus Wien, seit zwei Tagen bei Wette zu Gast, ihm zugeführt durch Humperdinck... Drei Notenbände von ziemlich bedrohlichen Dimensionen lagen auf einem Nebentischchen; sie enthielten, wie ich erfuhr, lauter von Wolf komponierte Lieder, die er uns hernach vorspielen und -singen wollte. Ich freute mich nicht sehr darauf, denn ich war recht müde, hatte auch keinen Grund auf etwas Besonderes gefasst zu sein. Ich nahm meinen Tee ein und hörte still zu, wie Wolf in sehr entschiedener Weise Brahms verurteilte und Bruckner pries, dessen 7. Symphonie wir jüngst in Köln gehört hatten. Dann ging's ans Klavier. Nun war ich sogleich wieder bei Kräften; denn was Wolf vortrug, waren die Mörikelieder, sodann die nach Goethe und Eichendorff. Sobald Wolf die Wirkung seines Vortrages auf uns wahrnahm, veränderte sich sein zuerst wenig einnehmendes Wesen: er ward ganz kindlich, vergnügt, offen und zutraulich, ja liebenswürdig. Nun folgte die Szene mit dem Epiphanias, bei dem die Frau anwesend sein musste,**) und Wolf „erzählte allerliebst" von der dramatischen Aufführung des Gesanges durch kostümierte Kinder im Hause der Familie Köchert. „Dann spielte er weiter und weiter, und wir lauschten gebannt der neuen künstlerischen Offenbarung. Wolf wurde so guter Laune, dass er vor Eifer weiter zu spielen, kaum zugab, dass schnell ein wenig Abendbrot genommen wurde: Kommen Sie her; jetzt werd' ich Ihnen den Prometheus spielen! Ich glaube, er liess kein Lied der 3 Bände aus, und throute am

*) Brieflich an den Verfasser.

**) Siehe Bd. II.

Klavier, anzusehen wie ein freigebiger Fürst, der sich gleich sehr seines eigenen Reichtums, wie des Glücks der Beschenkten freut. Aber freilich, den funkelnden Strafblick vergesse ich auch nicht, den ich erhielt, als ich mir erlaubte, bei einem Liede — ich glaube, es war Mörikes An den Schlaf — die Richtigkeit des musikalischen Ausdruckes bescheidentlich anzuzweifeln. „Da können Sie Gift drauf nehmen, dass bei mir alles richtig ist!“ So sagte Wolf mit schneidender Stimme, übrigens mit vollem Recht. Denn die unfehlbare Sicherheit im Treffen des rechten Tones ist vielleicht seine erstaunlichste Gabe und eines der entschiedensten Kennzeichen seiner Genialität. Vielleicht hatte mich Wolfs sehr charakteristische, aber etwas grelle Vortragsweise zu einer ungerechten Kritik verführt: ich weiss es nicht, und es ist gleichgültig. Denn sogleich fuhr er fort zu musizieren, und als er um 1 Uhr nachts Schluss machte, gab es eine freudige Umarmung und er ging mit den bezeichnenden Abschiedsworten davon: „Ich danke Ihnen für den genussreichen Abend!“ — Er — uns! — Weil wir beglückt zugehört hatten.“

Von Interesse ist dabei, dass Wolf, der sich von Arnold Mendelssohn, dem Fachmusiker, gar nichts gefallen lassen wollte, viel konzilianter gegenüber Dr. Wette, dem Laien, war, und auf dessen „Einwendungen“ (wie gegen Prometheus und Ganymed) sogar liebenswürdig einging. Übrigens gehörten und gehören Wette wie Mendelssohn zu Wolfs ergebensten Anhängern. Denn Wette fand hier verwirklicht, was er ersehnt hatte: Das Lied auf musikalischem Wege „in Szene gesetzt“, „in Tönen veranschaulicht“ zu sehen, ja die Kunst Wolfs war ihm „eine köstliche Offenbarung alles dessen“, was er mit dem Freunde Mendelssohn „so oft über die Entwicklung des Liedes besprochen hatte.“ Das Fortissimo der Begeisterung Wettes klingt noch stark aus dem ersten Briefe zurück, den Wolf von Wien aus an den neugewonnenen Freund richtete, einen Brief, den er — Wette ist Doktor der Medizin — mit ärztlichen Ausdrücken humorvoll instrumentierte: „Deine rauschenden Hymnen zum Lobe meiner Kunst haben mich beinah erschreckt. So starken Tabak bin ich eben nicht gewohnt; der Trank der Begeisterung wurde mir stets nur in homöopathischen Tropfen zugetrunken und nun giesst Du Lieber, Wilder ganze Fässer voll Enthusiasmus über mich aus und

ersäufst mich darin. Du darfst mich nicht verwöhnen, sonst werde ich noch gegen den Tadel ungerecht und das möchte ich nicht sein. Dass ich in Dir einen echten und wahren Freund gefunden, wusste ich gleich, als ich Dich nur sah. Zwischen uns bedarf es wahrlich keiner weiteren Versicherungen mehr. Wir verstehen uns! Auf Deine Windweisen freue ich mich ganz ausserordentlich. Reichst Du mir in Deiner Poesie den goldenen Becher, will ich denselben mit dem vollen Strome meiner Musik ausfüllen und ihn Dir kredenzen, uns beiden und allen wahrhaften Menschen zur Gesundheit." (3. Nov. 1890.)

Zu einer gemeinsamen Arbeit mit Wette ist es jedoch nicht gekommen. Wohl plante man eine solche: Wette sollte aus dem Romane Manuel Venegas für Wolf einen Operntext machen; aber eben dieses Projekt war die Ursache, dass sich die künftigen Kompagnons entzweiten, ein Vorfall, der in all seiner Drastik noch an uns vorüberziehen soll.

Auch an Arnold Mendelssohn hatte Wolf einen zuverlässigen Freund gewonnen. Mendelssohn war es u. a., der im Jahre 1894 den ersten Wolfabend im Darmstädter Wagnerverein zustande brachte, einen Abend, an den sich die künstlerischen Freundesbeziehungen Wolfs zu der vortrefflichen Sopranistin Frieda Zimmer-Zerny, verehel. Hallwachs, knüpfen. Mendelssohn hatte die Sängerin zuerst mit Wolfs Liedern bekannt gemacht, und die persönliche Bekanntschaft mit dem Tondichter fachte deren Interesse zur Begeisterung an. Auch der Musikschriftsteller und Sänger Ernst Otto Nodnagel, sowie der eigenartige Gesangskünstler Ludwig Wüllner sind unter den Proselyten, die Mendelssohn machte, zu nennen. Mendelssohns Freundschaft überdauert sogar den Bruch Wolfs mit Wette; aber auch Wolf scheint für den Kunstgenossen sehr viel übrig gehabt zu haben. Gerade aus seinem Verkehre mit ihm geht hervor, dass Wolf durchaus nicht der musikalische „Egoist" war, von dem es heisst, dass er unter den Zeitgenossen niemanden als Bruckner gelten liess. „Ich bemerke dabei", erzählt Mendelssohn, „dass ich nichts dawider hätte, wenn dem wirklich so gewesen wäre, und dass mir Wolf dadurch kein Geringerer geworden wäre. Aber es war nicht der Fall. Denn ich weiss durch persönliche Mitteilung des Herrn Prof. Siegfried

Ochs zu Berlin, dass er durch Wolf auf eine Komposition von mir im empfehlenden Sinne aufmerksam gemacht worden sei, die er nachher in einem Novitätenkonzert neben Wolfs Feuerreiter zur Aufführung brachte.“ *)

Wir kehren zu Wolfs Rheinreise zurück. Am Sonntag morgen fährt er mit Wette zusammen bis nach Rüdesheim, wo Duzbrüderschaft getrunken und Abschied genommen wird. Am 27. ist er in Frankfurt. Hier besucht er Humperdinck, der ihm die Stadt zeigt. Am Abend spielen sie zusammen die D-moll-Symphonie von Anton Bruckner (No. III), deren vierhändigen Auszug Wolf in einer Musikalienhandlung aufgetrieben hatte, und dank der „anfeuernden Begeisterung“ Wolfs erhält Humperdinck einen tiefgehenden Eindruck von dem Werke. „Bruckner war ganz entzückt von deinem Enthusiasmus über seine Symphonie“ meldet Wolf ein paar Tage später aus Wien. „Ich musste ihm die Geschichte haarklein erzählen. Hoffentlich hat deine Begeisterung für Bruckner nur zu- nicht abgenommen. Könntest du nicht auf Dr. Strecker deinen Einfluss geltend machen und ihn zur Herausgabe Brucknerscher Werke veranlassen? Es wäre dies mehr als eine verdienstliche Tat von dir.“ (8. Nov. 1890.) Humperdinck verfehlte nicht, für Wolf in Bekanntenkreisen zu wirken, so zwar, dass er auch Julius Stockhausen für dessen Lieder zu interessieren wusste. „Deine Mitteilungen, Stockhausen betreffend, sind ja höchst erfreulich. Mich wundert übrigens doch, dass er Geschmack an meinen Sachen finden konnte, da er, wie ich mir sagen liess, ein grosser gläubiger Brahmine vor dem Herrn sein soll. Doch sei dem, wie ihm wolle, die Hauptsache ist, dass er sich für meine Werke interessiert, mag er sich meinethalben zu Vitzliputzli bekennen.“ (An Humperdinck, 15. Nov. 1890.) Nachdem Wolf noch das Frankfurter Opernhaus besucht und der Probe zu einer Operette (Die Fürstin von Athen) beigewohnt hatte, ein Werk, über das er sich sarkastisch äusserte, verliess er die Stadt am 28. Oktober und reiste nach Wien zurück.

---

*) E. O. Nodnagel spricht auch von der Verwandtschaft, die Mendelssohn in dem mächtigen „Aus dem Hohenlied“ mit Hugo Wolf zeigt, einem Stücke, das ursprünglich zu den Skizzen des Bärenhäuter gehörte. S. „Jenseits von Wagner und Liszt,“ Seite 57, wo eine ausführliche künstlerische Charakteristik Mendelssohns gegeben ist.



TÜBINGEN



Zu Anfang November traf er hier wieder ein und noch lag der Abglanz glücklich verlebter heiterer Tage auf seinem Angesicht, als er die Heimat betrat und den alten Wiener Freunden die Hand schüttelte. Die Reise war für ihn wertvoll gewesen, denn sie hatte ihn innerlich wie äusserlich bereichert: sein Schaffen hatte Liebe und Verständnis bei ausgezeichneten Menschen gefunden, er sah seine Einflusssphäre sich ausserordentlich erweitern, Hoffnung beseelte ihn, und das schöne Stück Welt, das er gesehen, war ihm ein dauernder Erinnerungsschatz. Nicht zuletzt kommt dazu, dass die Verhandlungen mit dem Hause Schott endgültig abgeschlossen waren, und sein Lebenswerk nun, was er und seine Wiener Freunde mit heissem Bemühen erstrebt hatten, in der Hut eines bedeutenden Verlegers untergebracht worden war. Mit Ruhe liess sich nun in die Zukunft blicken, und die Kunst, die auf dem harten steinigen Boden Wiens gar nicht aufblühen wollte, schien in Deutschland in fruchtbareres, weiches Erdreich gepflanzt worden zu sein. „Von nun an“, scherzte Wolf damals, „will ich nur Tanzmusik schreiben: nur Schottisch komponieren.“

III. Kapitel.

Das Fest auf Solhaug. Abermals in Deutschland.

Der Winter 1890 kam. Und wie jedesmal, wenn die Natur zum Schlafe ging, das Laub von den Bäumen herabdorrte, die Winterstürme den ersten Schnee ins Land fegten, Wolfs Inneres sich öffnete, und es in den Gärten der Seele zu keimen und zu spriessen begann, so auch diesmal. Im Spätherbst war sein Wonnemond. Seit dem 11. November im alten Döblinger Häuschen eingenistet, schuf er am 13. und 14. November ein köstliches Trifolium: drei neue Gesänge des Italienisches Liederbuches. Es waren dies: Wer rief dich denn und Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben, beide am 13. entstanden, wozu sich tags darauf gesellte: Nun lass' uns Frieden schliessen. Es sieht aus wie ein Ansatz zu einem neuen Produktionsausbruch. Aber es blieb nur bei dem Ansatz. Die Arbeit wird unterbrochen, die hervorbrechende Fülle zurückgestaut. Und über ein Jahr lang sollte das angefangene Werk ruhen. Denn zunächst schob sich ein anderes Werk dazwischen, das vollendet werden musste, weil es bestellt war: Die Musik zu Henrik Ibsens Fest auf Solhaug.

Das Fest auf Solhaug war die erste Musik, die Wolf im Auftrag schrieb, aus äusserem, nicht aus innerem Zwang; und sie blieb die letzte. So sehr ihn die Bestellung ehren mochte, so schwer wurde es ihm, sie auszuführen. Er fühlt sich unbehaglich. Selbst seine Wohnung, dieselbe, in der er das Jahr vorher hochbeglückt die Goethelieder geschrieben, ist ein unbequemes Asyl.

„Meine Behausung gefällt mir übrigens ganz und gar nicht. Sie ist so klein wie ein Menageriekäfig, und wenn ich darin spazieren will, ergeht es mir nicht anders als meinem bekannten Namensvetter Canis lupus, der bald rechts, bald links mit der Schnauze an die

Wand stösst. So muss ich mich mit einem Pianino begnügen, und, du lieber Himmel! mit welch einem Pianino! Ich möchte auf einem Totengerippe ebensogern spielen. Ob forte, ob piano — immer nur

„Klippert's und klappert's munter hinein
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte."

Wenn Berlioz schon die besten Pianinos mit röchelnden Kommoden vergleicht, womit nur soll ich dieses Luder von meinem Pianino vergleichen, das an Miserabilität es mit dem elendesten aufnimmt? Ich bin verzweifelt. — Zudem fühle ich mich momentan zum Arbeiten gar nicht aufgelegt und doch soll ich demnächst dem Direktor unseres k. k. Hofburgtheaters eine Arbeit liefern: eine Musik zu Ibsens ‚Das Fest auf Solhaug'. Der Teufel soll da musizieren. Wenn Gelegenheit Diebe macht, so möge man mir's nicht verübeln, wenn ich die Musik zu diesem Gelegenheitsstück irgendwo stehle. Ich wäre fast imstande, bei [......] eine Anleihe zu machen nach Loges untrüglichem Sophisma: Was der Dieb stahl, das stiehlst du wieder dem Dieb. Ach, Humperdinck, Komponisten sind arme, geplagte Narren, und wenn das Schicksal und die Menschen sie nicht plagen, sie narren sich selbst. O weiser, weiser Goethe!" (An Humperdinck, 11. Nov. 1890.)

Es scheint, dass er seine Umgebung im Lichte seiner Stimmung sah, dass ihm Zimmer nnd Pianino diesmal nur darum zuwider waren, weil es die neue Arbeit war, deren Widerstand ihm deutlich zu Bewusstsein kam: hatte er doch auf derselben röchelnden Kommode drei der herrlichsten Intalienischen komponiert, und man hätte mit Mörike sagen können:

Hört ihn und seht sein dürftig Instrument!
Die alte, klepperdürre Mähre,
An der ihr jede Rippe zählen könnt,
Verwandelt sich im Griffe dieses Knaben
Zu einem Pferd von wilder, edler Art,
Das in Arabiens Glut geboren ward!

So hingen schon von vornherein Wolken, trüb und missfarben über der Komposition, die da entstehen sollte.

Es war der treue Gustav Schur gewesen, der den neuen Direktor des Wiener Hofburgtheaters, Dr. Max Burckhard bestimmt hatte, sich an Hugo Wolf zu wenden, damit dieser die Incidenzmusik zu

dem Ibsenschen Schauspiele schreibe, das Burckhard aufzuführen beabsichtigte. Die Sache wurde abgeschlossen. Im Anfange hatte Wolf sogar viel Gefallen an dem Buche gefunden, ja mit seinem musikalischen Instinkt sofort gewittert, dass das Schauspiel, in dessen Mitte die nächtliche Szene auf dem Sonnenhügel steht, seiner ganzen Anlage nach nur eine verkappte Oper sei. Und in der Tat: Das Ganze macht, wie ein Ibsenbiograph bemerkt, „mit seinen Chören Liedern und Deklamationen, die vollständig im Charakter von Arien gehalten sind, mehr den Eindruck einer Oper als eines Stückes. Und ich kann mir wirklich kaum einen besseren Opernstoff denken.“ *)

Ja einen Augenblick dachte Wolf, der ewig Textbedürftige und Textsuchende, daran, ein Libretto daraus zu formen. Allein je länger und eingehender er sich mit der Dichtung befasste, desto rascher verflüchtigte sich sein Interesse. Er kam in keine Tiefe. Alsbald findet er sogar, dass das Stück „recht brav gestümpert“ sei, und „verdammt wenig Poesie“ enthalte. „Ich weiss wirklich nicht, wo ich den Mörtel hernehmen soll, diese hausbackene Zimmermannsarbeit musikalisch zu verkleistern.“ (An Grohe, 14. Nov. 1890.)

Langsam und zäh zieht sich denn auch die Arbeit hin. Es war kein Vorwärtskommen. Denn wie Wolf einmal veranlagt war, konnte er nicht Töne zu Versen finden, die ihn nicht nur nicht anregten, sondern die ihm sogar recht abgeschmackt und glatt vorkamen. Er verliert die Lust trotz allen Zuredens der Freunde. Dennoch — die Bestellung musste ja ausgeführt werden — bringt er es soweit, dass bis Mitte Dezember acht von den zehn Nummern der Musik fertig vorlagen. Es waren dies: der Erste Gesang Gudmunds (Ich wandelte sinnend allein auf der Halde), Marsch und Chor in A-dur (1. Akt, 12. Auftritt: Bei Sang und Spiel sind wir vereint), Einleitung und Chor in G-dur (2. Akt: Nun streichet die Fiedel), Chor in A (2. Akt, 8. Auftritt: Es locket ins Freie der duftige Wald), Zweiter Gesang Gudmunds in A-moll (2. Akt, 8. Auftritt: Ich fuhr wohl übers Wasser), Einleitung zum 3. Akt, in F-dur, Chor in F-dur (3. Akt, 1. Auftritt: Wir wünschen Freud' und

*) Rudolph Lothar: Ibsenbiographie, S. 26. — Ein „Gildet på Solhaug“ von Vilhelm Stenhammar wurde in Stuttgart 1899 aufgeführt. Ein Operntext „Margit“ nach Ibsen) wurde von F. J. Brackl in München für G. R. Genée geschrieben.

Glück) und der feierliche Schlusschor in G-dur, a capella (Gottes Auge wacht).
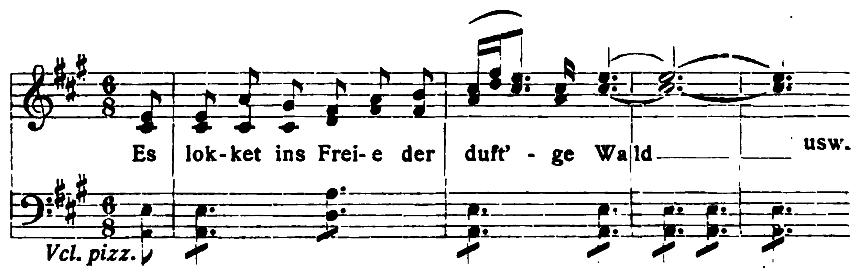
Nur mit der Ouvertüre und mit Margits Ballade (Bergkönig ritt in die Lande weit), den beiden ersten Stücken, wollte es gar nicht gehen. Es wurde Ende Januar 1891, bis er die Ballade „ausgeschwitzt“ hatte, und an der Ouvertüre arbeitete er gar bis in den Mai herum.

Endlich war die Partitur fertig. Und trotz der grossen Mühe, die er gehabt hatte, hielt er auf die Musik grosse Stücke: er fand sogar, dass sie mit Bühnen-Routine entworfen, echteste Theatermusik voll Leben und Anschaulichkeit sei, und gewiss ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen werde. So verständlich es ist, dass mit der Anstrengung, die wir an eine Sache wenden, auch ihr Wert für uns wächst — wer sich eines Kiesels willen auf den Ararat bemühen muss, sagt Maxim Gorki, hält den Stein für ein Juwel — so nachdenklich muss es uns gerade bei Wolf machen, wenn er das Produzieren als eine Last empfand, die er schliesslich froh war, abgeschüttelt zu haben. Trotz hoher Schönheiten wirkt die Musik auf dem Theater wenig, und sie dürfte sich eher für den Konzertsaal als für die Bühne eignen. Schon Humperdinck, dem Wolf die Partitur im April 1891 in Mannheim vorspielte, fand, dass sie für eine begleitende Schauspielmusik zu fein durchgearbeitet sei, so ausserordentlich sie ihm auch sonst gefiel.

Und gelegentlich einer Aufführung im Grazer Stadttheater, am 21. März 1904*) konnte man mühelos beobachten, dass nur ein einziges Stück lebendig mit sich fortriss und denn auch einschlug: die grosse feurige Orchestereinleitung (in F) zum dritten Akt, deren Mittelstück Gudmunds zweiter Gesang mit den klagenden chromatischen Holzbläserstimmen bildet. Darin steckt etwas von Wolfs dämonischer Kraft. Gudmunds Gesänge sprachen freundlich an, obwohl ihnen der al fresco-Stil fehlt und das Theater-Publikum die feinen Pinselstriche kaum ausnehmen kann. Der Schlusschor des ersten Aktes machte
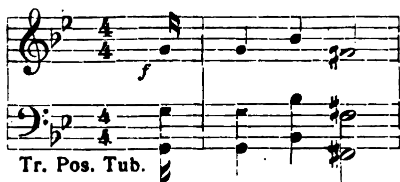
*) Diese Bühne dürfte die erste gewesen sein, die Wolfs Musik im Original zu Gehör brachte. Die Aufführung war vollständig; es fehlte nur Margits Ballade, deren Text von der Darstellerin rezitiert wurde. — Eine Musik zum Fest auf Solhaug hat auch Hans Pfitzner geschrieben.

einen festlich-rauschenden kraftvollen Eindruck; allein der Kraft des Stückes schien die letzte Steigerung zu fehlen, weil es nicht in A, der Haupttonart ausklingt, sondern nach D-dur, in die Unterdominante absinkt, was vielleicht realistisch gedacht ist, aber musikalisch so wirkt, als ob das Stück nur aufhöre, nicht schlösse. Fein und duftig hörte sich das Chor-Notturno im zweiten Akte an. Leichte A-dur Melodik, südliche, warme Luft, ein reizvolles Ineinander von Frauen- und Männerstimmen. Zuerst die jungen Mädchen, Sopran und Alt, von Pizzikati der Violoncello und ersten Violinen begleitet, von Flöten und Klarinetten in den letzten Takten pp imitiert:



Dann hinzutretend die jungen Burschen, Tenor und Bass in kräftiger Tiefe, zuletzt die Gesangsfiguren der Frauenstimmen in der Imitation wiederholend.

Diese südliche Helle und Leichtigkeit kontrastiert stark zu der nordischen Schwere und Gedrücktheit der einleitenden Ouvertüre, die die Tragik in Margits Seele verkündet. Auffällig ist das Hauptmotiv, das eine Reminiszenz an Beethovens C-moll Sonate op. 111 wachruft:



Bis auf die zornigen Sechzehntelroller Beethovens, die Tonart und Lage unterscheidet sich Wolfs Motiv nicht von dem Thema des ersten Allegros der C-moll Sonate. Die melodische Linie ergibt sich aus den gleichen Intervallensprüngen:



Dennoch — der gleiche melodische Umriss ist nicht entscheidend; es handelt sich vielmehr um den Inhalt des Motives. Und dieser ist ein ganz anderer. Oder wie es Wolf selber einmal in einem ähnlichen Falle ausdrückte: „Bei Reminiszenzen kommt es nicht soviel auf die gleichlautende Tonreihe an, als vielmehr auf den Periodenbau, und vor allem auf den Charakter." (An Grohe 17. Februar 1896.) Entscheidend ist dabei, was vorausgeht und was nachfolgt, und so bleibt das Solhaug-Motiv so gut Wolfs Eigentum, als das op. 111-Motiv in Beethoven Eigentum verbleibt.*)

Im ganzen genommen, fingen die Zuhörer jener Grazer Aufführung nur beim dritten Vorspiele Feuer; sonst gefiel wohl einiges, aber ein rechtes Verhältnis wollte sich, wie es schien, nicht bilden. Keineswegs aber will damit gesagt sein, dass sich durch eine noch feinere Darstellung bessere Wirkung nicht doch ergeben könne.

Auch als die Musik überhaupt zum ersten Male aufgeführt wurde, gelegentlich der Premiere des Stückes am 21. November 1891, im Wiener Hofburgtheater, schien das Publikum kein Verhältnis zur Wolfschen Musik zu finden. Das darf aber nicht wundernehmen. Denn es war nur das Publikum da, nicht die Musik. Die Hauptsache fehlte also. Was man spielte, war nur zum kleinsten Teile von Wolf, das übrige soll irgend einem nordischen Komponisten angehört haben. Unter anderem war Wolf von der Direktion des Burgtheaters Müllers Musik zum Fest auf Solhaug eingehändigt worden, um ihm „einen Einblick in das Genie des dänischen Komponisten zu verschaffen. Was ich daraus ersehe, war allerdings wenig er-

*) Von Interesse ist, was Richard Wagner zu solchen Fällen einmal meinte: Dem dramatischen Komponisten seiner Richtung ergebe sich das musikalische Motiv, der Einfall aus der wirklich erschauten Handlung. Die Personen, die den gestaltenden Musiker natürlich lebhaft interessieren müssen, riefen ihm das Motiv wie mit einer „Geisterstimme" zu, „wie der steinerne Gast, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte."

freulich — pure Schablone." (An Humperdinck, 27. Mai 1891.) Doch hinderte dieses Quiproquo einen Kritiker nicht, von der Musik des „talentvollen" Hugo Wolf zu sprechen. Was dieser Hugo Wolf aber mit seiner Musik angestrebt hatte, konnte das Burgtheater überhaupt nicht leisten. Denn der Komponist hatte schon bei der Konzipierung von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln dieses Theaters Abstand genommen. Er sollte eine praktische Bühnenmusik schreiben, und ihm schwebte „eine gut studierte, mit allen Mitteln ausgestaltete Konzertaufführung vor Augen: ein grosses Orchester und ein grosser Chor; im anderen Falle kann dieses Werk nur verstümmelt zu Gehör gebracht werden." (An Kauffmann, 13. März 1891.) Er hatte also die Arbeit mit vollem künstlerischen Ernst angepackt, und die Partitur aus dem Vollen heraus instrumentiert; da aber hatte er die Rechnung ohne das Burgtheater-Orchester gemacht. Zwar gab sich dessen Dirigent, Herr Kossel, redliche Mühe, aber die Kräfte waren ganz unzulänglich, „wenn man das Wort Kräfte in diesem Falle überhaupt gebrauchen darf. Das Burgtheaterorchester steht bedauerlicherweise beiläufig auf dem künstlerischen Niveau der sogenannten Bratlgeiger. Zudem ist ihre summarische Grossmacht, wie beim russischen Militär nur auf dem Papier vorhanden; in Wirklichkeit sind es nicht einmal dieselben Leute, und gewöhnlich versehen irreguläre musikalische Truppen den Dienst. Dementsprechend ist auch die Besetzung: 2 Hörner, 1 Trompete, 1 Posaune (o du heilige Dreizahl!) usw. Was soll ein moderner Komponist mit einer Posaune beginnen, wenn er nicht gerade sein Trübsal darüber blasen lassen will? Sie ersehen daraus, dass meine Situation dem Burgtheater gegenüber nichts weniger als beneidenswert ist." (An Kauffmann 22. Dez. 1890.) Die Lieder konnten überdies von den Schauspielern nicht bewältigt werden, obwohl der Darsteller des Gudmund, wie mir Dr. Burckhard mitteilte, sogar „Vorstudien" mit Harfenbegleitung gemacht hatte, und so wurde die Aufführung eine wahre Exekution. Wolf hatte nichts geringeres verlangt als eine Verstärkung des Orchesters durch Kräfte des Hofopernorchesters, Beteiligung des Opernchores und dgl. m., was ihm der Direktor natürlich nicht gewähren konnte; wohl aber erwirkte er ihm von der Intendanz ein Honorar. Das Burgtheater habe ihm 300 Gulden zu „blechen", die ihm hoffentlich in



ENGELBERT HUMPERDINCK



HUGO FAISST



Bälde auch ausbezahlt werden würden, meint er (am 27. Mai 1891) an Humperdinck; Schur dagegen erinnert sich, dass es bloss 200 Gulden waren, mit der man eine Musik honorierte, die man nur schreiben, nicht aber spielen liess. Wie immer, das Geld war willkommen. Das Burgtheater blieb aber auf Ibsen-Kompositionen überhaupt nicht lange mehr angewiesen. Der Besuch liess bald nach, und nach vier Aufführungen verschwand das Stück vom Spielplane, und damit auch die Musik, die sich im Archive von den ausgestandenen Strapazen fortan erholen konnte. Die Ibsenianer, oder die, die es zu sein vorgaben, hatten die Nase gerümpft, dass man einen alten Ibsen gebe, — das Stück stammt aus dem Jahre 1855 — die Gegner, dass man überhaupt schon wieder einen Ibsen gebe; so wurde durch Absetzung beiden geholfen.

Auf den Komponisten machte dies alles natürlich keinen erhebenden Eindruck; auch war er nicht zu bewegen, noch einmal Hand an das Werk zu legen und die „Burgmusik",*) wie er es mit scherzhafter Geringschätzung zu nennen pflegte, stellenweise umzuarbeiten. Also wieder eine Enttäuschung mehr. Doch wurde das Werk späterhin, wie er es wünschte, in Originalbesetzung im Konzerte aufgeführt, und zwar vom Wagnerverein während der Wiener Theater- und Musikausstellung am 15. Juni 1892. Schalk dirigierte. Aber die Solhaug-Musik schien schon fürs Unglück geboren worden zu sein. „Die Pièce wurde sozusagen prima vista vom Orchester gespielt, da der Kopist mit dem Ausschreiben der Stimmen nicht rechtzeitig fertig ward. Ausserdem sang bei der Aufführung die Altistin die Ballade mit rührender Beharrlichkeit stets um einen halben Ton zu hoch und der Sänger (ein scheusslicher Dilettantenbariton) blieb beständig um einen halben Ton hinter dem Orchester zurück. Dass die Aufnahme meines Stückes unter solchen Umständen keine glänzende sein konnte, werden Sie wohl begreifen. — Hingegen hatte die Brucknersche Es-dur Symphonie unter Schalks Direktion einen geradezu kannibalischen Erfolg. Es war eine förmliche Demonstration zugunsten des anwesenden Komponisten, der unzählige Male gerufen

*) Ein in Wien gebräuchlicher Ausdruck, mit dem die Militärkapelle bezeichnet wird, die täglich zur Wacheablösung in der Hofburg aufzieht.

wurde.“ (An Siegfried Ochs, 28. Juni 1892.) Dass die freiwilligen chromatischen Beiträge der Sänger — offenbar eine Chromatik des Unvermögens — die Solhaug-Musik nicht gerade verschönern halfen, ist Wolf aufs Wort zu glauben. Natürlich musste er es entgelten; er errang einen Achtungserfolg und ein Kritiker glaubte konstatieren zu müssen, dass das Publikum die Musik „mit stillem Ingrimm über sich ergehen liess.“ Bruchstücke daraus wurden später im Wagnerverein aufgeführt; im Jahre 1897 liess Wolf die drei Sologesänge: Gudmunds ersten und zweiten Gesang und Margits Ballade, gesammelt bei Heckel erscheinen, wo auch die Orchesterpartitur seither erschienen ist.

Im Ganzen zeigt auch die Musik dieses schwächeren Werkes Wolf in seiner Urwahrhaftigkeit. Die Bedeutung seiner Kompositionen hob sich und sank jedesmal mit der Bedeutung der Texte, und da er als echter Wortmusiker nicht imstande war, mit prahlerischen Einfällen hohle Dichtungen zu maskieren, so gilt wohl auch von ihm der Sinn des schönen Wortes, das Richard Wagner über Mozart sprach: „O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Cosi fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!“ Darf man die Solhaug-Komopsition, die erste Musik, die Wolf für das Theater schrieb, als ein Präludium zu seiner Oper betrachten, so zeigt sich schon hier gleichsam der Vorschatten des tragischen Verhängnisses: dass er den ihm echtbürtigen Stoff nie finden konnte, den Stoff, der alle seine musikalische Energie ausgelöst und die Grundelemente seines Naturells befreit hätte. Oder wie er selbst formulierte: dass er einem Frauenzimmer glich, das niemals an den rechten Liebhaber kam. Die Solhaug-Musik ist der zweite Versuch Wolfs, sich der Bühne zu nähern, wie es der erste im Grunde die Christnacht war. Hier ist der Weg über das Drama eingeschlagen, dort war es der über die Musik. So ergänzen einander beide Werke. Das Fest auf Solhaug bereichert nicht die Geschichte der Musik, die Christnacht würde Wolfs Bedeutung nicht steigern. Und dennoch musste er beide erleben, und dennoch bleiben beide uns teuer. Denn sie sind Zeugen dafür, wie schwer eine Künstlerseele mit sich rang, und die Geschichte dieser

Werke ist die Geschichte von zertrümmerten Hoffnungen, zerronnenen Mühen. Sie haben nicht den höchsten musikalischen, aber vollen Persönlichkeitswert.

Am 16. April 1890 hatte Wolf an Grohe — es war der erste Brief, den er an ihn richtete — geschrieben: „Es sind noch keine 24 Stunden her, dass ich einem Freunde gegenüber mich äusserte: Mannheim sei ein besonders empfänglicher Boden für meine Liedersaat, es würde sich wohl verlohnen, diesen gesunden musikalischen Boden selber zu bepflügen. Ich berief mich auf eine von Ihnen herrührende und an meinen Kommissionär (Lacom) gerichtete Karte, darin auch Hofkapellmeisters Weingartner Erwähnung geschehen und wie reges Interesse er meiner Sache entgegenbringe. Ich führte des weiteren aus, dass es gar nicht so unmöglich sein dürfte, Orchesterwerke unter Weingartners Leitung zur Aufführung zu bringen." Nun teile ihm dies alles Grohe selber zu seiner freudigen Überraschung schwarz auf weiss mit, alles, was er phantasiert, und er zählt die Werke auf, die sich für Mannheim eignen dürften. „Ein anderes Werk, auf das ich grosse Stücke halte, wäre die Christnacht, eine Hymne von Platen für Chor und Soli und grosses Orchester komponiert. Die Partitur ist ziemlich schwierig, dafür ist das Werk kurz und dürfte eine grosse Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen. Ich kann es mit bestem Gewissen empfehlen." Wir wissen, dass er die Partitur im Koffer hatte, als er seine erste Reise nach Mainz und nach Mannheim antrat, und dass er das Werk Dr. Strecker vorgespielt hatte.

Durch Grohes Bemühungen war es auch bald so weit gekommen, dass die Christnacht in das Programm der Mannheimer Abonnementskonzerte aufgenommen wurde. Die Originalpartitur war dem Leiter der Gürzenichkonzerte in Köln, Dr. Franz Wüllner, zur Aufführung übergeben worden, so dass Wolf im Augenblicke, als man die Orchester- und Chorstimmen in Mannheim benötigte, sie nicht ausschreiben lassen konnte. Die Aufführung, die Wolf wegen des Charakters der Christnacht gerne zur Weihnachtszeit gesehen hätte, verzögerte sich; auch das Konzertprogramm, das ursprünglich Bruckners Achte Symphonie enthielt, wurde geändert, und nach mehreren

Zwischenfällen kam das Konzert erst am 9. April 1891 zustande. Wolfs Werk stand in der Mitte, ihm voran ging Beethovens zweite Symphonie in D, den Beschluss des Konzertes machte Liszts Faustsymphonie.

Es sollte das erste Mal sein, dass Wolf eine seiner Kompositionen von Chor und Orchester hörte, seine Aufregung zittert durch die Briefe hin, die er um die Zeit an Grohe schrieb, und endlich entschliesst er sich selbst nach Mannheim zu fahren, als Weingartner ihn „förmlich invitiert" hatte, der Aufführung beizuwohnen. Als Vorreiter kommt der uns schon bekannte Brief, in dem Wolf auf Grohes Aufforderung selbst einige Daten über sein Werk gibt, Daten, die durch biographische Notizen ergänzt, im Mannheiner Generalanzeiger am Tage der Aufführung erschienen, um das Publikum in das neue Werk einzuführen und es über den unbekannten Komponisten zu unterrichten. Freund Grohe hatte wacker vorgearbeitet.

Um die Christnacht zu hören, war auch Engelbert Humperdinck von Frankfurt herübergekommen. Er traf Wolf am Morgen in der Probe, wo er „etwas verstimmt" über die Aufführung zu sein schien. In der Tat hat das Konzert und sein Ausgang Wolf nicht vollkommen befriedigt. Die Berichte der Mannheimer Blätter waren im allgemeinen recht günstig gehalten. Sie sprachen von einem „eigenartigen, nicht gewöhnlichen Talent", origineller Erfindung, interessanter motivischer Arbeit, gewandter Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel; tadelten dagegen die Auffassung der Grundstimmung als „zu mächtig und pompös für das bescheidene Erscheinen des Heilands im Stalle zu Bethlehem", warfen dem Komponisten „Ungelenkigkeit in der Verwendung der menschlichen Sinne" vor, und „eine bis zum äussersten gehende Rücksichtslosigkeit in der Anwendung harmonischer Übergänge und Verwandlungen". Kurz aber sachlich zutreffender sprach sich Engelbert Humperdinck aus, der für die Frankfurter Zeitung einen Bericht schrieb, welcher, in der Nummer vom 10. April abgedruckt, folgendermassen lautet:

„Zum letzten Male hat Hofkapellmeister Felix Weingartner, welchen eine ehrenvolle Berufung an die Berliner Hofoper schon in allernächster Zeit einer voraussichtlich glänzenden Zukunft entgegenführt, gestern als Leiter der Mannheimer Abonnements-Konzerte den Dirigentenstab geschwungen und in den ihm bei dieser Gelegenheit dargebrachten Huldigungen die sichtbaren

Zeichen allgemeiner Anerkennung für seine ebenso verdienstvolle wie erfolgreiche Tätigkeit empfangen. Das Programm des gestrigen Konzertes durfte in hohem Grade Interesse beanspruchen, da es sich darum handelte, das neue Werk eines vielverheissenden jungen österreichischen Tonsetzers zum ersten Male dem deutschen Publikum vorzuführen. Hugo Wolf, dessen bedeutendes Talent nicht minder durch seine aussergewöhnliche Fruchtbarkeit als durch Gedankentiefe und Reichtum der Erfindung seit Kurzem in weiten Kunstkreisen Aufsehen erregte und uns noch Anlass zu eingehender Besprechung bieten wird, hat aus Platens Christnacht ein eigenartiges, farbenprächtiges Tongemälde geschaffen, das, mit einem geistvoll entwickelten Orchestervorspiel beginnend, durch neue, fesselnde Tonkombinationen und durch hohen dithyrambischen Schwung sich auszeichnet. Mit grosser Meisterschaft weiss Wolf die Farbenpalette des Chores und des Orchesters zu handhaben, doch er hat sich, was bei angehenden Orchesterkomponisten der neueren Zeit nicht selten wahrgenommen wird, in der reichlichen Anwendung der Kunstmitttel bisweilen etwas weit vorgewagt, so dass einige nachträgliche Reduktionen für die Gesamtwirkung zweckdienlich sein würden. Der Chor zeigte sich seiner nicht gerade leichten Aufgabe gewachsen und sang mit ersichtlicher Begeisterung, auch die beiden Soli für Sopran (Engel der Verkündigung) und Tenor (Hirte) fanden durch Fräul. Clauss und Herrn Erl eine durchschnittlich recht wirksame Wiedergabe. Das Publikum spendete der Novität reichen Beifall und rief den von Wien herübergekommenen Tonsetzer auf das Podium ... E. H.“

Selbst Freund Humperdinck, dessen Kritik im Wiener Fremdenblatt vom 23. April wiederabgedruckt wurde, konnte sich also gewisser Bedenken nicht entschlagen. Und auch Wolf nicht. „Es war nur ein Achtungserfolg, der der gestrigen Aufführung meiner Christnacht zu teil wurde. Die Schuld daran dürfte sowohl mir, als dem Mannheimer Orchester beizumessen sein. Jedenfalls aber lag das Übel im Orchester, wo mitunter kuriose Dinge zu hören waren. Mag sein, dass manche Stellen wegen Überladenheit schlecht klangen und somit die Schuld auf mich fällt, das Orchester hat jedenfalls gar nichts dazu beigetragen, durch Diskretion und massvolles Zurückhalten diese Mängel zu verdecken. So wurde ich einstweilen nur mit zwei Lorbeerkränzen abgespeist, die ich leider nicht einmal für meine Wirtschaft verwenden kann.“ (An Rauchberg, Mannheim, 10. April 1891.)

Ähnlich äusserte er sich auch, nachdem er aus Mannheim zurückgekehrt war, zu Ferdinand Löwe in Wien. Schimpfte über die Aufführung, an deren Misslingen er aber mitschuldig sei, erklärte, dass er nun die Instrumentations-Mängel seines Werkes erkenne, und liess

die Absicht laut werden, die Christnacht wie die Penthesilea umzuarbeiten.

Gewiss ist, dass die Überladenheit des Christnachtorchesters nur davon herrührte, dass Wolf vorher nie Gelegenheit gehabt hatte, sich im Orchester selbst zu hören. Wäre es ihm vergönnt gewesen, eine Aufführung der Penthesilea, die er vor der Christnacht komponierte, zu erleben, so hätte er höchst wahrscheinlich an der Dicke der Instrumentation manches geändert, die Partitur ein wenig gelüftet. Später hat er sich mit dem Werk nicht mehr befasst, auch nicht befassen wollen. Der Beifall, den er fand, meint Schur, machte ihm keine Freude; eine Umarbeitung betrachtete er als „unerlässlich". Damit war eigentlich das „Todesurteil" über das Werk verhängt, denn Umarbeitungen waren nicht nach seinem Geschmack. Mit wenigen Ausnahmen galt ihm die erste Niederschrift als die letzte. Auch die Aufführung in Köln kam nicht zu stande. Denn im Oktober liess Dr. Wüllner dem Komponisten die Mitteilung zukommen, dass die Instrumentation und Chorbehandlung zu „raffiniert" sei, um es wagen zu dürfen, dergleichen dem Kölner Publikum vorzuführen — „und Wüllner muss es doch wissen". (An Kauffmann, 12. Okt. 1891.) „Enthaltsamer" aber konnte Wolf nicht schreiben. Auch eine Aufführung in Wien, die eingeleitet wurde, blieb Projekt, und Schotts Absicht, das Werk in den Verlag zu übernehmen, blieb Absicht.

Der ganze Orchestersatz dürfte, so wie der der Penthesilea,*) nur an wenigen Stellen den Intentionen Wolfs entsprochen haben. Was er später in der Instrumentalbehandlung erreicht hat, zeigen die Partituren des Elfenliedes und des Feuerreiters. Einem erfahrenen Dirigenten, dem freilich die Eigenart Wolfs innig vertraut sein musste, konnte es nicht sonderlich schwer fallen, für einen — stellenweise — reineren Satz, weniger dicke und eben darum deutliche Instrumentation, sorgfältigere dynamische Bezeichnung u. dgl. m. Sorge zu tragen. Dieser Dirigent fand sich in Ferdinand Löwe. Er revidierte die Partitur in diesem Sinne und — siehe da! — der Erfolg gab ihm

*) Löwe wollte von der Penthesilea eine Klavierbearbeitung anfertigen, worüber Wolf sehr erfreut war. Bald nahm Wolf die Partitur aber wieder an sich. Er müsse sie doch einmal recht ordentlich durchfeilen; insbesondere bezüglich der Instrumentation.

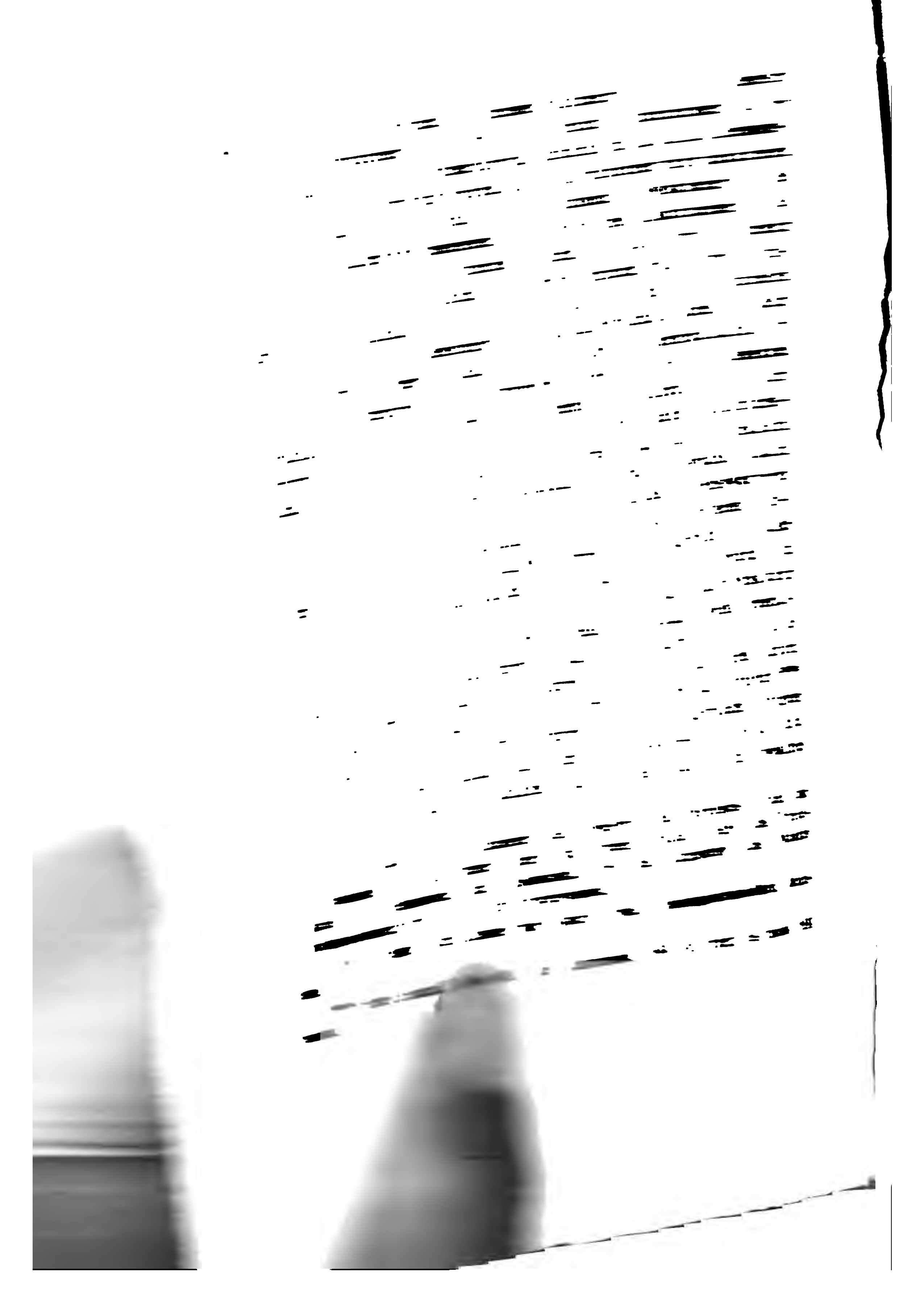
recht. Am 13. Dezember 1903 führte er das Werk im (ersten) Wiener Gesellschaftskonzert auf — es war zugleich die erste Aufführung in Wien — und es schlug ein. Der Hymnus, erklärte Dr. Richard Wallaschek, gibt uns Gelegenheit, auch unsererseits einen Hymnus auf Wolf zu singen, denn in diesem Werke hat er sich selbst übertroffen.

„Noch nie erschien es mir so majestätisch und feierlich, so himmlisch klar und überirdisch wie in dieser herrlichen Christnacht. Schon die Art, wie Wolf die Engelsgesänge mit den heiteren Chören der Hirten vereinigt, ist ein Meisterstück in der Behandlung der Kontraste, die er tatsächlich in einem „höheren Dritten" zu vereinigen versteht. Der üppigste Wohllaut entströmt dem prächtigen Chor- und Orchestersatz, liebliche Schalmeienklänge umgaukeln in sinnigen Figuren die Stimme der Hirten, die Verkündigung der Engel, und klingen im Schlusschor in hellen Jubel aus. Auch das Publikum hat dieser Jubel ergriffen, aber die Anerkennung, die es dem Komponisten gezollt, kommt zu spät, viel zu spät, um ihm noch die verdiente Freude zu bereiten. Das ist das Los des österreichischen Tonkünstlers."*)

Das war das Los W. A. Mozarts, das Los Franz Schuberts, Anton Bruckners und Hugo Wolfs, dass man die Hymnen der Anerkennung sang, als sie sie nicht mehr hörten. Zwölf Jahre nach der Mannheimer Uraufführung und ihrem Halberfolg erlebte die Christnacht also erst ihre Auferstehung und ihren Erfolg: möge sie nun auch weiterleben in der Chorliteratur des deutschen Volkes ad multos annos.

Von Mannheim begibt sich Wolf zu Doktor Grohe nach Phillipsburg, wohin sich dieser als Amtsrichter mittlerweile verheiratet hatte. Grohes Gattin Jeanne hatte Musikerblut in den Adern. War ihr Vater doch Jean Becker (1833—1884), einer der berühmtesten Söhne Mannheims, der Begründer des Florentiner

*) In der Wiener „Zeit" vom 15. Dezember 1903. — In einem bemerkenswerten Aufsatz (Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, 12. Okt. 1904) spricht Karl Thiessen von der Christnacht. Er empfiehlt das Werk, das dem Ausführenden keinerlei Schwierigkeiten bietet, den Chorvereinen zur Aufführung in der Weihnachtszeit. Den Jugendcharakter der Arbeit erkennt er „an dem meist noch starren Festhalten des einmal angeschlagenen Rhythmus", der Instrumentation und der Erfindung, die auf den Wagner der Rienzi- und Tannhäuser-Periode als Vorbild weise. Für Vereinsaufführungen genügt der klangvoll gesetzte und doch leicht spielbare Klavierauszug von Prof. Foll.



dieses Umstandes," erzählt Humperdinck, „weil Wolf, dem die Idee zu gefallen schien, mir empfahl, das ganze Buch durchzukomponieren, statt es, wie es ursprünglich meine Absicht war, nur mit einzelnen Musikstücken auszustatten, und so seinerseits auf die Form meiner Arbeit bestimmend einwirkte." *)

Demnach hat Hugo Wolf durch einen guten Wink zu dem Erfolge mit beigetragen, den Humperdincks Werk bald darauf erringen sollte, und durch den der stille deutsche Musiker mit einem Schlag zum Meister erhoben wurde. Das Interesse, das er an der unvollendeten Partitur hatte, bedingt natürlich noch kein kritisches Urteil; und so wäre es nicht einmal ein Widerspruch, wenn er sich später in Briefen an Kauffmann (10. April 1897) und an Faisst (30. Dez. 1894, 3. März 1895) über dasselbe Werk abfällig geäussert hat. Aber auffällig bleibt es. Auffällig darum, weil Wolfs und Humperdincks Beziehungen, die von zusammenstimmenden Menschen sind, und weil sich aus ihrem brieflichen und persönlichen Verkehr kein Misston hören lässt. Wie aber hätte Wolf gerade mit Humperdinck, diesem ehrlichen deutschen Gemüt, dieser reinen Kinderseele nicht auskommen sollen? Wer einmal in den Spiegel seiner treuen blauen Augen geblickt hat, der weiss, dass dieser Mann eine anima candida ist, keines bösen Wortes fähig, wenn er, der berühmte Schweiger, überhaupt eins äussert. Lauter ist sein Denken, lauter seine Art; und lauter war auch Wolf, wenngleich von ganz anderer Seelenmischung. „Mein lieber guter Humpi," lautet wiederholt Wolfs Briefanrede, und nicht nur Musikalisch-Fachliches wird mit dem Kunstgenossen erörtert, sondern mehr als einmal das Herzenseinverstehen zwischen beiden betont. Gerade nachdem Wolf vom Mannheimer Ausflug nach Wien zurückgekehrt war, hat er an Humperdinck Worte gerichtet, die wohl mehr bedeuten als Freundschaftlichkeiten: „Deine freundschaftliche Zuneigung wie sie in so herzlicher Weise in Deinem letzten Schreiben sich äussert, hat mir wahrhaft wohlgethan. Ich danke Dir für diese Wohlthat. Freundeslieb und Treue sind zu seltene Gäste, um an ihnen achtlos und gleichgültig vorüberzugehen, und dass ich Deine Freundschaft hoch

---

*) Brieflich an den Verfasser.

anschlage, bedarf wohl keiner ausdrücklichen Verbriefung. Dass Du trotz meiner borstigen Eigenart, Dir's nicht verdriessen lässt, derselben einige sympathische Züge abzugewinnen, bezeugt mir eben, wie Du mich gründlicher und ernster als andere Leute nimmst. Sei herzlich bedankt dafür. Ganz glücklich macht es mich, dass Freund Mendelssohn Deine Gesinnungen für mich theilt." (Döbling 14. Nov. 1891.)

Wem der leicht misstrauische und wählerische Hugo Wolf sein ganzes Herz anbietet, wie hier Humperdinck, der muss wohl fähig und wert gewesen sein, dies Geschenk zu empfangen; und Wolf kannte seine schwachen Seiten viel zu gut, um gegen sie Nachsicht zu üben; allein er verlangte von anderen mit Recht, dass sie ihn so liebten, wie er war, mit allem Menschlichen und Allzumenschlichen, denn was ist eine Liebe, die nur Vorzüge liebt, und nicht den ganzen Gehalt eines Menschen, Gold und Schlacken zugleich, umfasst? Und Humperdinck besass die herrliche, unkritische Liebe; er tut für Wolf, was in seiner Macht liegt, ihn empfehlend bald hier, bald dort, ihn fördernd bald bei diesem, bald bei jenem, ihm ratend und helfend, wo es not tat. Mit der Feder nicht weniger als mit dem Worte. Ein grosser Aufsatz über Wolfs Lieder, über den brieflich mehrfach verhandelt wurde, gedieh allerdings trotz umfassender Vorarbeiten nicht bis zum Abschlusse, da Humperdinck in seiner unruhigen Frankfurter Zeit, die mit unaufhörlichen Opern- und Konzertkritiken, mit Stundengeben u. dgl. ausgefüllt war, kaum soviel Zeit erübrigte, die Partitur von Hänsel und Gretel zu vollenden. Und ihr gehörte jede freie Minute. Auch hat Wolf, dem Humperdinck den Sachverhalt späterhin aufklärte, darüber kein tadelndes Wort fallen lassen, umsoweniger, als Humperdinck nicht ermangelte, in seinen Referaten wiederholt und nachdrücklich auf die Muse des Wiener Freundes hinzuweisen. Gewiss ist also, dass Humperdinck ihn gründlicher und ernster nahm, als andere Leute. Und der persönliche Verkehr der beiden Künstler ist der von guten Freunden geblieben. Nachdem Wolf zweimal Humperdinck aufgesucht hatte, besucht Humperdinck zweimal Wolf in Wien: zuerst im Dezember 1894, als Hänsel und Gretel im Hofoperntheater daran kam, und dann im April 1897, als Humperdinck nach Budapest reiste,

sein Werk dort zu dirigieren. Über beide Begegnungen, namentlich aber die zweite, die nicht so harmonisch ausklang wie die erste, werden wir uns noch zu verbreiten haben, um alle Irrigkeiten klar zu stellen.

Hier aber muss wohl noch ein Wort über Wolfs Hänsel und Gretel-Kritik in den Briefen an die schwäbischen Freunde gesprochen werden, eine Kritik, die wir nach dem Vorangegangenen auf ihre wahre Bedeutung zurückführen können. Vor allem ist es eine Privatkritik, so formuliert, wie es Wolf gerade durch den Kopf schoss. Eine Briefkritik, und seine Briefe sind ja nichts als Monologe, Sammlungen von Augenblickserlebnissen: alles ist fixiert, wie es im Moment lag, und daher nur insoweit „richtig", als der Adressat die Stimmung des Schreibenden kannte. Veröffentlicht liest sich ein Brief dieser Art ganz anders, ja die Stimmungen und Stimmungsurteile werden äternisiert, zu einer Bedeutsamkeit gesteigert, die ihnen von Haus aus gar nicht innewohnte; und wenn man nicht die ganze Stimmungssphäre erklärt, namentlich aber das Verhältnis zu dem Betroffenen nicht miterläutert, so ist es besser, solche Stellen zu unterdrücken. Welche Regungen es im Jahre 1894, und welche Zustände es im Jahre 1897 gewesen sein mochten, die Wolfs Unmut bedingten, wird sich im Zusammenhange, an den entsprechenden Stellen wohl durchfühlen lassen. Es kommt jedoch hinzu, dass Wolf für Humperdincks musikalische Eigenart überhaupt nicht das entgegenfühlende Organ zu haben schien, wie auch aus einer anderen Briefstelle*) hervorgeht, weshalb sein „Urteil" subjektiv ebenso verständlich ist, als es objektiv irrig bleibt. Wolf zollte dem Werke nur bedingte Anerkennung: an der Musik sei wohl nicht viel, aber das Ganze wirke doch bedeutend, vornehmlich wegen des Stoffes, und nicht zum wenigsten wegen der schönen Dekorationen.

Allein das Ganze wirkt darum bedeutend und wird ein Denkmal der nachwagnerschen Tonkunst bleiben, weil es, was immer sich auch einwenden liesse, zwei unvergängliche Werte einschliesst: Gemüt und Humor. Wolfs „Urteil" wird uns nicht zutreffend, aber auch nicht mehr auffällig erscheinen.

---

*) An Schott.

Wir kehren in die Geschichte der Apriltage des Jahres 1891 zurück. Am Nachmittag des 21. reisten Humperdinck und Wolf selbander nach Mainz, wo Wolf endlich Gewissheit über das Erscheinen seiner noch nicht edierten Liederbände haben wollte. Mit den Worten „zu zweien kam ich, dich besser zu zwicken“, trat er in das Zimmer Dr. Streckers ein, der natürlich nicht wenig überrascht war, Humperdinck als „Braunen“ angeseilt zu sehen. Wolf erledigte seine Geschäfte, zu denen auch die Verhandlungen wegen der Christnacht gehörten, die jedoch zu keinem Resultat gelangten, und Humperdinck reiste nach Frankfurt zurück. Die nächste Station Wolfs war Karlsruhe, wo er am 22. mit Felix Mottl zusammentraf, dann ging's am 24. nach Stuttgart, wo er sich mit Prof. Förstler besprach, ohne dass jedoch der Hymnus Dem Vaterland, der von Förstler aufgeführt werden sollte, in diesen Tagen tatsächlich aufgeführt werden konnte. Inzwischen hatte Wolf noch einmal Philippsburg berührt (21. und 23. April) und traf noch am 24. in Tübingen ein. „Zu meinem Empfange war die ganze Kaufmannschaft — 4 Mann hoch — ausgerückt. Die Bewillkommnung war eine überaus herzliche.“ (An Grohe, 25. April 1891.) Er blieb drei Tage. Kauffmann und Schmid machten mit ihm einen Ausflug nach Urach, das ihm durch Mörikes Gedicht (Besuch in Urach) ein interessanter Ort war. Die Landschaft aber hatte zum Teil noch das Winterkleid an, und erfüllte vielleicht deshalb nicht alle seine Erwartungen. Er fand hierbei die Erfahrung bestätigt, dass ein echter Künstler, eben wie Mörike, zur vollen Auslösung der Kraft schon durch verhältnismässig wenig bedeutende äussere Anlässe gebracht werden könne. Dennoch schrieb er an Grohe von dem „unvergesslichen Eindruck“, den er Urach verdanke. Der Rückweg nach Metzingen, zur Bahnstation, wurde im Wagen gemacht; schon war es Nacht geworden. Da wird wieder die Brahmsfrage aufgerollt. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Wolf und Schmid. Schmid wollte und konnte nicht ungerecht sein und sich der völlig ablehnenden Haltung Wolfs nicht anschliessen, wiewohl er nie besonders viel für Brahms übrig gehabt hatte. Wolf wurde empört. Er kam ins Feuer, versicherte heilig und teuer, dass seinem Empfinden keinerlei persönliche Motive zugrunde lägen, dass ihm Brahms persönlich nichts angehabt, ja dass er, Wolf selbst, zu

Zeiten für dessen Magellonen-Zyklus geschwärmt habe, und dass seine Abneigung lediglich der „Unwahrheit“ der Brahmsschen Musik gelte. Schliesslich warf er Schmid das harte Wort ins Gesicht: „Wenn Sie für Brahms noch irgend einen Rest von Sympathie haben, dann sind Sie für meine Musik nicht reif!“ Darauf wendet er sich im tiefsten Dunkel mit einem energischen Appell an Kauffmann: „Und was sagen Sie zu diesen Dingen?“ Allein, „ohn' Antwort“ verhallte der Ruf: Kauffmann schlief den Schlaf des Gerechten. Diesem glücklichen Zustande hatte es der Gute zu danken, dass er später, als man von Metzingen im Zuge nach Tübingen fuhr, als völlig Unbeteiligter in die Unterhaltung eintreten konnte. Der Gegenstand Brahms wurde nun einfach von der Tagesordnung abgesetzt, und man kam nach dem Sturm in eine gelassen heitere Stimmung, wobei Wolf Proben seiner Chiromantik gab. Kauffmann bekam, bei dem ungestört geraden Verlauf seiner Handlinie das gewünschte Prognostikon, während Schmid nicht viel Gutes in Aussicht gestellt wurde — „die Prophezeihung hat sich bis jetzt in der Hauptsache bewährt,“ meinte er. — Sonntag war Hauskonzert in Tübingen. Bei diesem zweiten Besuche ist Wolfs Stimmung im ganzen schon sensibler und gespannter. Und als sich wieder ein Kreis Tübinger Musikfreunde — meistens akademische Elemente — im Kauffmannschen Hause versammelt hatte, seine Lieder zu hören, weigerte Wolf sich auf das Bestimmteste aufzutreten, und weicht erst längerem, eindringlichem Zureden. Die Leute waren ihm offenbar zum Teil nicht sympathisch und er hat zu einzelnen gereizte Äusserungen getan. Dennoch schreibt er an Grohe: „Musikalische Akademie bei Kauffmann. Programm: Wolf. Mitwirkende: Wolf. Publikum: Wolfianer. So ein Publikum lass ich mir gefallen.“ Er habe in bester Laune gespielt, und die Leute, „Männlein und Weiblein“, ganz toll gemacht.

Am 27. schon tritt er die Rückreise nach Wien an: er fährt über Singen, den Bodensee, nach Bregenz. In Singen besteigt er den hohen Twiel und schreit laut auf „vor Freude, Staunen, Entzücken und Verwunderung“ beim Anblick der in der Abendsonnenglut strahlenden Gletscherberge und des weithin leuchtenden Sees. Die Pracht und Grösse der Natur drückt ihn nieder, Papagenos Weisheit „man lebt nur einmal, das sei dir genug!“ ist ihm da „zum ersten

Male im Licht einer pessimistischen Weltanschauung zur sichtbaren Wahrheit geworden. Wozu alles Schaffen, Ringen und Streben, da doch alles der Vernichtung geweiht ist? Wahrlich man sollte sich des Lebens freuen und seine Süssigkeiten bis zur Neige ausschlürfen, selbst auf die Gefahr hin, Zeit seines Lebens ein Spitzbube zu sein.“ (An Kaufmann 27. April 1891.) So erlebt er die Erhabenheit der Bergwesen; die Unendlichkeit schauert ihn an. Hatte er nicht Lebenskräfte hingegeben, nicht gelitten und gerungen? Aber war es mehr, als wenn die Feldmaus ihr Grüblein scharrt? Löst sich nicht alles in ewiges Schweigen auf? Wozu nun Gipfel klimmen, den Ossa auf den Pelion türmen? Ist es nicht klüger den animalischen Trieben zu leben? Und der Augenblick wird dem Pesimisten zur Philosophie: nur die kurze Reise noch in Behagen vollenden, die Reise, die Reise die man Leben nennt . . .

Bei triefendem Regen fährt er weiter und legt das schönste Stück der Fahrt zurück: er durchquert den Bodensee, während ihm der scharfe Wind den Regen ins Gesicht peitscht. Am Ufer des schwäbischen Meeres hält er an; vor dem Rheinfalle bleibt er stehen. Und Mörike fällt ihm ein, der den Eindruck dieses elementaren Naturschauspiels im herrlichen Distichen wiedergegeben:

> Halte dein Herz, o Wanderer, fest in gewaltigen Händen!
> Mir entstürzte vor Lust zitternd das meinige fast.
> Rastlos donnernde Massen auf donnernde Massen geworfen,
> Ohr und Auge wohin retten sie sich im Tumult?
> — — — — — — — — — — — — — —
> Angst umzieht dir den Busen mit Eins und, wie du es denkest,
> Über das Haupt stürzt dir krachend das Himmelsgewölb.

Völlig betäubt und niedergedonnert steht Wolf vor dieser Szene, und die Übermacht der Natur, und die Ohnmacht des Menschleins, der sie betrachtet, schlagen in köstliches Wohlgefühl zusammen.

Zu Anfang Mai ist er wieder in Wien, in seinem Döblinger Quartier. Er fühlt sich körperlich sowohl als geistig äusserst ermattet. So rasch schlugen seine inneren Zustände um. Vom Komponieren zumal „habe ich nicht die geringste Vorstellung. Gott weiss, wie das enden wird. Beten Sie für meine arme Seele.“ (An Grohe,

2. Mai 1891.) Bald plagte ihn ein chronischer Kehlkopfkatarrh und ein „abscheulicher Husten". Da ihm der Arzt Luftveränderung geboten hatte, zieht er nach Unterach, in sein schönes Asyl am Attersee. Er durfte aber nicht baden, nicht rauchen, nicht sprechen, wobei ihm das Nichtsprechendürfen am leichtesten fiel, da er in Unterach wie gewöhnlich sein einziger Gesellschafter war. Am schwersten jedoch fiel ihm das Nichtkomponierenkönnen, ein Zustand, von dem er nun zum erstenmal seit der grossen Liedersintflut auf längere Dauer befallen war. Seit den wenigen Italienischen Liedern im letzten Spätherbst und seit der Beendigung der Ouvertüre zur Solhaug-Musik hatte er Neues nicht mehr geschaffen. Das Feld lag brach. Und es sollte noch den ganzen Sommer über nicht besser werden. Er litt schwer unter dieser geistigen Dürre. In einem Briefe vom 13. August 1891 klagt er seinem lieben Freunde Wette in herzbewegenden Worten die Not: „Seit vier Monaten bereits leide ich an einem geistigen Marasmus, der mir recht ernstlich den Gedanken nahe legt, dieser Welt für immer zu entfliehen. Meine Existenzberechtigung erscheint mir immer mehr als eine freche Anmassung dem Leben gegenüber, da ich tatsächlich nur mehr eine Scheinexistenz führe. Leben aber soll nur was wirklich lebt. Ich bin schon seit langem ein Toter. Wär's noch ein Scheintod! aber so bin ich in Wahrheit ein wirklich Abgestorbener, zu Grabe Getragener und nur die Macht, über meine physischen Kräfte noch zu gebieten, beweist mir, dass ich noch ein Leben — ein Scheinleben führe. Möge dem dahingegangenen Geiste auch die Materie baldigst folgen. Dies mein einziger und innigster Wunsch. Seit 14 Tagen ungefähr wohne ich im Pfarrhof zu Traunkirchen, der Perle des Traunsees und seiner Umgebung. Alle Annehmlichkeiten, die ein verwöhntes Menschenkind sich nur wünschen kann, vereinigen sich, ein zufriedenes Los mir zu bereiten. Tiefste Ruhe und Einsamkeit umgibt mich, die herrlichste Natur, die erquickendste Luft, kurz alles, was einem Einsiedler von meinem Schlage nur nach Wunsch sein kann — — und dennoch, dennoch, mein Freund, bin ich das unseligste Geschöpf auf diesem Erdboden. Alles um mich atmet Glückseligkeit und Frieden, alles lebt und webt und regt sich und tut, wss es tun muss — nur ich — o Gott! nur ich lebe wie ein Tier dumpf und fühllos in den Tag hinein.

Kaum, dass mich noch Lektüre ein wenig zerstreut, zu der ich in meiner Verzweiflung ab und zu greife. Mit dem Komponieren jedoch ist es rein aus. Ich kann mir gar nicht mehr vorstellen, was eine Harmonie, was Melodie ist und ich beginne bereits zu zweifeln, ob die Kompositionen unter meinem Namen auch wirklich von mir sind. Du lieber Himmel, wozu der Lärm, wenn zum Schluss nur ein Pudel dahinter steckt? Wozu alle die herrlichen Aussichten, wenn ich jetzt elend im D . . . . versinken soll? „Der Himmel gibt einem ein ganzes oder gar kein Talent; die Hölle hat mir meine halben gegeben.“ Wie wahr, o wie wahr! Unglücklicher! in deinen Blütejahren bist du zur Hölle gegangen und hast ihr Danaergeschenk ihr in den tückischen Rachen geschleudert und dich selbst dazu! O Kleist! —“ So leidet er an seiner eigenen Natur wie der geliebte Dichter. Er projiziert die Kraftlosigkeit von Tagen und Jahren auf sein ganzes Leben, ja er will sich selber das Recht aufs Leben ausreden, wenn er nicht schaffend lebt. Und dabei steht er am Anfang einer Unfruchtbarkeitsperiode, die beinahe vier Jahre anhalten sollte, nur von der Vollendung des ersten Bandes der Italienischen und einigen kleineren Arbeiten unterbrochen. Welche Summe von Leiden häufte sich da! Dieses Versiegen der Produktion, dieses Stocken der Kraft ist aber bei Wolf eine Naturerscheinung: Das Gegenstück zu den anhaltenden Eruptionen, der überproduktiven Kraft, die hervorschoss, wenn er im Schaffen war. Nun glomm es noch fort, ohne Ausbruch. Und wie Rauchschwaden steigt es aus dem glühenden Innern und zieht sich durch sein Leben hin. In unruhigen Briefen, die er in der Folgezeit an Freunde schreibt, ist immer dieselbe Klage über dieselbe Qual.

Der Frühling dieses Jahres sollte noch einen kleinen Erfolg in der Fremde bringen. Am 10. Mai 1891 wurde zum ersten Male der Hymnus dem Vaterland von Männerchor und Orchester aufgeführt, und zwar unter der Leitung des Prof. Wilhelm Förstler in Stuttgart. Wolf hatte dem Dirigenten das Manuskript überlassen und das Herausschreiben der Stimmen erlaubt. Der Hymnus wurde vom Liederkranz in Stuttgart gelegentlich des Schillerfestes — einer alljährlich wiederkehrenden Feier im Liederkranz — gesungen. Der Schwäb. Merkur berichtete über den „grossartig und gewaltig angelegten

Hymnus", der „mit grosser Sorgfalt und Kraft" vorgetragen wurde. Auf Veranlassung Förstlers hat Wolf später die Änderung des Chorsatzes vorgenommen und an einigen Stellen die leichtere Sanglichkeit durchgeführt.*) Zur Geschichte dieser Komposition gehört noch eine kleine Diskussion, die Wolf mit dem Musikschriftsteller E. O. Nodnagel führte. In seinem Essay über „Hugo Wolf, den Begründer des neudeutschen Liedes" (1897), wollte Nodnagel den Chor nicht durchaus gelten lassen. Schon im November 1895, als das Werk vom Sängerbunde des Berliner Lehrervereins unter Prof. Felix Schmidt in der Philharmonie aufgeführt wurde,**) hatte er sich dahin ausgesprochen, dass der Hymnus noch „der Frühzeit" Wolfs entstamme, daher kein richtiges Bild der Bedeutung des Komponisten geben könne. „Er ist aber in seiner Fasslichkeit sehr wirkungsvoll und dankbar, obgleich er dem Chor ziemlich kniffliche Aufgaben und Zumutungen stellte." Auf den Artikel von 1897 antwortete Wolf brieflich. Nodnagels Arbeit habe ihn im grossen und ganzen lebhaft angesprochen, doch müsste er sich u. a. betreffs des Hymnus seiner Haut „erwehren". „Die Bezeichnung hohl, konventionell, gespreizt ist zumindest nicht zutreffend. Dass eine Komposition für Männergesangvereine nicht im hohen Stil (der Götterdämmerung etwa) zu halten sein wird, versteht sich wohl von selbst. Nichtsdestoweniger war ich bemüht aus den etwas philiströsen Textworten soviel Musik in meiner Art herauszuschlagen, um auch anspruchsvollen Ohren zu genügen, wenn schon die Versicherung trivial zu werden nahe genug lag" (12. Juli 1897). Nodnagel liess sich denn das gesagt sein, hörte den Chor noch einmal an und korrigierte als anständiger Kritiker sein Urteil. In seinem Buche „Jenseits von Wagner und Liszt" ist denn auch dem Hymnus nichts weiter nachgesagt, als dass er an Bedeutung hinter Chorwerken wie dem Feuerreiter zurückstehe.

Nach jener Berliner Aufführung fielen aber in der Presse noch ganz andere, u. a. so saftige Äusserungen, dass Nodnagel selbst mit seiner Halbanerkennung noch glänzend dasteht. So äusserte die Berliner Zeitung short and sweet: „Der in Musik gesetzte Patriotis-

*) Mitteilung Prof. Förstlers.

**) Das Konzert fand am 14. November statt. Nodnagels Kritik erschien in der Deutschen Militär-Musiker-Zeitung.

mus erwies sich als überaus lärmend.“ Im Magazin für Literatur sagte hinwiederum ein Kritiker: Auf hundert moderne Komponisten, die einen glänzenden Orchestersatz schreiben können, komme erst einer, der, ohne ins Konventionelle zu verfallen, den Vokalsatz mit Meisterschaft beherrsche. „Hugo Wolf ist dieser einer vom Hundert jedenfalls nicht; sein Hymnus ... ist trotz allem Forte und Fortissimo klangarm — und was auf dem Papier wie die Äusserung grosser Kraft aussehen mag, wirkt zum Klang erweckt, nur wie ein sehr lautes Bekenntnis der Ohnmacht.“

Beckmessereien wie diese, sind heute wohl nicht mehr gut möglich. Als der Hymnus Wolfs im Juli 1902 auf dem 6. Deutschen Sängerbundesfeste in Graz von einigen tausend Männerkehlen gesungen wurde, fühlte man erst seine Grösse und Kraft, den Stil edler Männerchormusik. In seiner Fülligkeit und Frische, seinen Innigkeiten und Zartheiten — ich denke an die Verse, die den deutschen Frauen gelten oder an jene: „O, Deutsches Land, wie bist du schön!“ — seinem pompösen Orchestersatz, der Schlusssteigerung mit dem Jubel der C-Trompeten, überwältigte das Werk die Tausende von Hörern. Prof. Eduard Kremser hätte ein wertvolleres und gewaltigeres und bei allen Wirkungen doch so keusches Eröffnungsstück nicht leicht finden können.

Im Juli des Jahres 1891 reiste Wolf nach Bayreuth zu den Festspielen, wo er am 18. eintraf. Auf dem Bahnhofe erwartete ihn Humperdinck und begleitete ihn in die Wohnung, die ganz nahe bei der seinen lag: Brandenburgerstrasse No. 3. Es wurde damals gegeben: Parsifal (am 19.), Tristan (am 20.) und zum ersten Male Tannhäuser (am 22.). Leider stand es um Wolfs Nerven schlecht. Der Ärmste war in ein unruhiges Haus geraten, in welchem ein zahnendes Kind die Nächte hindurch schrie. So wurde ihm wie Tristan die Nacht zum Tage, bis es schliesslich zu einem Auftritt mit dem Hauswirt kam, und er auf der Stelle in ein ruhigeres Quartier übersiedelte. Unter solchen Umständen war ihm der Genuss der Aufführungen arg vergällt; ja es passierte ihm, dass er einen grossen Teil des ersten und dritten Aktes Parsifal buchstäblich verschlief. Besser erging es ihm im Tristan, von dessen Aufführung er Grohe

melden konnte, dass sie ihn „fast durchweg entzückte". Am 23. fuhr er ab. An Humperdinck aber, der sich „auf holländisch" verabschiedet hatte, d. h. spurlos verschwunden war, liess er noch nachstehende Epistel gelangen: „Seit wann bist Du, ehrliche deutsche Seele, unter die Holländer gegangen, dass Du ohne Abschied so schmählich Dich aus dem Staube gemacht? ‚Verdien' ich, Senta, solchen Gruss?' Zum Dank hätte ich nicht übel Lust gehabt, Dir die Fenster einzuschmeissen, als mich der Weg an Deinem Hause vorüber um 4 Uhr früh zum Bahnhof führte; das hättest Du elender Schlafratz schon verdient. Weisst Du, was der wohlgesittete Schulmeister Gurnemanz lehrt? ‚Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt!' ‚Bei welchen Heiden weiltest Du,' dass Du Böses mit Bösem vergiltst? Pfui über Dich und nochmals pfui! Unter anderm kann ich Dir mitteilen, dass ich heute Nacht wie ein Murmeltier geschlafen und dass die Schuld an meiner Schlaflosigkeit einzig und allein doch nur an meinen misslichen Wohnungsverhältnissen in Bayreuth lag. Auf der Post wirst Du wohl nichts für mich in Empfang genommen haben, da ich nun bestimmt weiss, dass kein Brief dorthin an mich abging.

„Nun ich alle Scheusslichkeiten Bayreuths*) hinter mir habe, denke ich nur all des Herrlichen, das in vollen Zügen zu geniessen mir beschieden war: es sind unvergessliche Eindrücke für das ganze Leben und reich genug, die Armseligkeit meiner menschlichen und künstlerischen Existenz auf lange hinaus mich vergessen zu lassen. Meiner gehobenen Stimmung kann (bei dem innern Sonnenschein) selbst das trostloseste Regenwetter, wie es in den Alpenländern üblich ist, nichts anhaben. Für mich ist jetzt alles selige Öde auf sonniger Höh' und ich komme mir vor wie ein traumbefangener Nachtwandler unter den nüchternen Tagesgespenstern. Wie schön wär's doch, mein lieber Humpi, wenn Du zu mir nach Unterach kämst! Da wären wir ganz allein und glücklich, ledig der störenden Wiener, denen Du wohl nicht viel Geschmack abgewonnen zu haben scheinst. Sie kennen Dich eben nicht, wohl auch deshalb nicht, weil Du Dich nicht zu erkennen gegeben und wenn die geheimnisvolle Anziehungs-

*) Es ist die Wohnungsmisère gemeint.

kraft der Sympathie nicht allsogleich zum Durchbruche gelangt, wird ein innigeres Verständniss bei flüchtiger Begegnung immer auf Widerstand stossen. Wie gut, dass wir uns allsogleich verstehen dürften, wenn wir auch in puncto unseres Rendezvous entschiedenes Pech hatten. Es will eben nicht alles glatt abgehen in diesem krausen Leben; das beste dabei ist, dass wir unseren Humor dabei nicht eingebüsst haben, an dem es auch in Zukunft nicht fehlen soll. Nun leb' wohl und, sei aufs allerherzlichste begrüsst von Deinem Hugo Wolf. Wenn du von Wette was erfährst, teil' es mir augenblicklich mit.“ (Rinnbach-Ebensee a. Traunsee, 24. Juli 1891.)

Der Sommer geht vorüber. Hugo Wolf und seine Muse — sie hatten beide lange Zeit geschwiegen, nun aber kam ihnen die Sprache wieder. Mit dem Spätherbst beginnt eine neue gesegnete Zeit. Nach dem Schaffenskalender Wolfs musste es jetzt Frühling werden, mussten Keime jetzt aufgehen, musste jetzt die Mühle klappern. Und so war es. Die Brache, die über ein Jahr gedauert hatte — nur das Fest auf Solhaug war inzwischen entstanden — ist vorbei, und Lied auf Lied erblüht dem Glücklichen. So wollte er es haben; Werg musste auf der Kunkel sein, wie Keller sagt, wenn er selig sein wollte. In der Döblinger Wohnung entstehen jetzt, in der Zeit vom 29. November 1891 bis zum 23. Dezember 1891 die letzten Gesänge des ersten Bandes der Italiener. In einem Zug sind sie geschrieben worden. Dass doch gemalt all deine Reize wären — hiermit beginnt die neue Ära. Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen folgt am 2. Dezember nach, Mein Liebster ist so klein am 3. Dezember; der 4. Dezember ist wieder ein „Tag von Lodi“, zwei Gesänge entstehen: nachmittags Und willst du deinen Liebsten sterben sehen, abends Wie lange schon war immer mein Verlangen. Ebenso entringen sich am 12. Dezember zwei Lieder der tiefbewegten Brust: Mein Liebster singt am Haus im Mondenschein, und Heb' auf dein blondes Haupt. Einen Tag vor Weihnachten, mit dem Lied Man sagt mir, deine Mutter woll' es nicht, war der neue Zyklus beendet. Fünfzehn Lieder waren in dieser kurzen Zeit geschaffen worden, und die neue Triebkraft hätte noch zu einem Dutzend ausgereicht, hätte nicht eine Influenza den Schöpfungsdrang

gehemmt. So wurden diese fünfzehn mit den sieben vom vergangenen Jahre zu einem Bande vereinigt. **Auch kleine Dinge können uns entzücken**, diese reizende Miniatur, sollte, gleichsam ein Motto, nach dem ausdrücklichen Wunsche Wolfs die Sammlung eröffnen; das 22., **Wir haben beide lange Zeit geschwiegen** sollte die ganze Sammlung beschliessen und als Nummer 33 bezeichnet werden, denn so viel Lieder in dem italienischen Bande zu vereinigen, hatte Wolf ursprünglich geplant.

Als seit den ersten Dezembertagen das geistige Uhrwerk plötzlich wieder lustig zu ticken begonnen hatte, war Wolf über die Massen froh; mit freudigem Schrecken nimmt er die neuen Einfälle wahr, und ist sicher, dass sie anhalten würden. Und in dieser Zuversicht welches Hochgefühl! Dem Leben zurückgegeben, vom Tode auferstanden sein! Aber es war Vermessenheit gewesen, wie er meinte, als er plötzlich das Uhrwerk wieder stocken sah, als das Pendel seiner Tätigkeit zu schwingen aufhörte. Die restlichen elf Lieder wollten ihm gar nicht einfallen. Er wartete und wartete. Aber die Frist hätte er nicht auswarten können, denn fast fünf Jahre vergingen, bis er die Italienischen fortsetzen konnte.

Schott drängte, und so entschloss er sich, die vorhandenen Zweiundzwanzig zu veröffentlichen, die in etwas geänderter Reihenfolge — das Lied von den entzückenden kleinen Dingen blieb allerdings auf seinem Posten — ungefähr ein Jahr nachdem sie vollendet waren, bei Schott erschienen. Mit diesem Meisterwerk, an das sich der zweite Band ebenbürtig anschliessen sollte, erreichte Wolf die Gipfel seiner Lyrik. Werke der vollen Künstlerreife — und drei Jahre vorher hatte er erst die Feder zu den ersten Mörikegedichten angesetzt. So schnell durchmass er seine Laufbahn. „Die Lieder sind eines wie das andere aufs beste gelungen. Es ist wieder eine ganz andere Welt und Sie werden nicht wenig erstaunen über meine Proteusnatur, die sich nun einmal in jede Haut hineinfinden kann. Ich halte die Italienischen für das Originellste und künstlerisch Vollendetste unter allen meinen Sachen. Sie werden sicherlich Ihre helle Freude daran haben.“ (An Kauffmann, 15. Dezember 1891.)*)

*) E. Kauffmann besprach die Italienischen Lieder in No. 27 und 28 des Musikalischen Wochenblattes ex 1893.

Und als er genau vier Jahre später die Italienischen, die er schon halb vergessen hatte, sich selbst vorspielte — es war auf Schloss Matzen im Dezember 1895 — da merkte er, dass er schon damals „ein ganz kapitaler Herr war“ war, und bekam nachträglich einen gewissen Respekt vor sich selber. So erkennt der König die eigene Grösse „am Übermass der Gaben“.

IV. Kapitel.

Die Berliner Konzerte.

1892—1894.

Noch während der Arbeit an den „Italienischen“ taucht im Kreise der Wiener Freunde ein Plan auf, der für Wolfs Aufsteigen in der Welt von Bedeutung sein sollte. Anfangs in flüchtigen Umrissen besprochen, klärte sich allmählich die Idee immer fester heraus: Wolf zu einer grossen Konzertreise zu veranlassen. Auf Anraten Dr. Streckers entscheidet man sich für Berlin als die erste Einbruchsstation, wo die bekannte Konzertunternehmung von Hermann Wolff für die Sache durch den Schottschen Verlag bereits interessiert worden war. Schur in seiner Kurwenalstreue ist wieder der freiwillige Unterhändler. Da Wolff in Berlin von Wolf in Wien näheres aber nicht weiss und Personalien einfordert, so muss sich unser Komponist wohl oder übel dazu verstehen: „Unermüdlicher! Mein Namensvetter in Berlin ist in der Tat ein Kapitalskerl! Es tut mir leid um seinen verschandelten Namen. Also biografische Daten verlangt er? Nun in Gottes Namen.“ (An Schur 18. Dezember 1891). Und er gibt eine humorvolle Übersicht über sein Schaffen, die er mit den Worten beschliesst: „Die verschiedenen Bühnenweihfestspiele, die noch zu komponieren sind, wollen wir einstweilen verschweigen. Wozu den Leuten alles auf die Nase binden?“ Eine persönliche Zusammenkunft mit dem „Musik-Wolff“ in Wien hat zur Folge, dass das Konzert alsbald ausgemachte Sache ist; es sollte am 15. März 1892 stattfinden. Die Mitwirkenden hatte man nicht lange zu suchen: Fräulein Friederike Mayer, die damals in Salzburg weilte, und Ferdinand Jäger. Ohne Jäger schien den Freunden ein Wolfkonzert überhaupt unmöglich zu sein, und auch Wolf selbst hielt etwas auf die gute Firma Wolf & Jäger. Der Sänger hinwiederum kannte seinen Kompagnon, mit dem

öffentlich zu musizieren unter Umständen keine Kleinigkeit war. Wenn etwas schief ging, so stampfte der entsetzte Komponist mit dem Fuss aufs Podium, dass es staubte; wenn sich der Sänger eine Freiheit erlaubte, so wurde es auf der Stelle geahndet. Aber Jäger stellte allemal die Sache höher als seine Person und sang trotz dem Temperamente und der Rücksichtslosigkeit des Künstlers mit ihm weiter.

In der zweiten Hälfte des Februar 1892 tritt denn Wolf die Reise nach Berlin an. In fröhlicher Abschiedsstunde wird dem Widerstrebenden zuletzt noch eine Hutschachtel als „Ehrengabe" aufgenötigt, und er muss geloben, sich den gleissenden Zylinder als Dulbend „um das Haupt zu winden", von dem er zuerst nichts hatte wissen wollen.

Auch mit einem Frack, „einem Prachtexemplar der chickigsten Art" hatte er sich, der Sammtrockgänger, bei Zeiten vorgesehen, denn er zweifelte „keinen Augenblick an der Wichtigkeit dieses geschwänzten Faktors". Die Berliner, dachte er, mögen vielleicht über die Wolfschen Lieder die Achsel zucken, keinesfalls aber über den Wolf'schen Frack. Auch „mit dem nötigen Kleingeld" für die Kosten des Konzertes war er ausgerüstet worden, und nachdem also alle Kulturforderungen erledigt waren, zog er, nicht ohne einige Unruhe, ab. Er hatte gut Empfehlungsbriefe in der Tasche, u. a. welche von Jeanne Grohe, an Berliner Freunde und Bekannte.

Auch Dr. Fritz Volbach, der Wolf das Jahr vorher in Mainz kennen gelernt und ihn als Menschen lieb gewonnen hatte, nachdem er ihn schon lange als Künstler geschätzt — gab ihm einige Empfehlungen mit. Und Wolf ist von Volbach*) höchlich erfreut. „Sein Brief zeugt von eben so viel Laune als Menschen-, Fach- und Selbsterkenntnis. Manches darin ist treffend, oder um bescheidener zu reden, mir wie aus der Seele gesprochen. Diesem, durch die Untiefen Berlins mich behutsam steuernden Lotsen unbedingtes Vertrauen schenken und alle seine Weisungen befolgen — und der Erfolg — (das Geschmiere eines Zeitungsschreibers ein Erfolg!!) kann nicht ausbleiben. Wer gut segeln will, braucht eben guten

*) Volbach hatte über Wolfs Lieder, als sie bei Schott erschienen, einen Bericht für die Allgemeine Musikzeitung geschrieben. Auch späterhin hat er für deren Verbreitung viel getan.

Wind. Seit der liebe Gott ausser Mode gekommen ist, besorgen dieses charmante Kunststück die Herren Rezensenten. Und solche Halbgötter soll man nicht respektieren? Hut ab! ich mache ihnen meine Reverenz." (An Dr. Strecker 16. Februar 1892.)

So kommt Wolf in Berlin an, vor dessen „Untiefen" ihm einigermassen bangt. Fremd zieht er ein, Unbehagen erfüllt ihn: Die grosse Stadt, wenig Freunde, das bevorstehende Konzert . . . Was wussten die Berliner Musiker von ihm? Wer würde sich seiner annehmen? Wie mochte schliesslich alles ablaufen? Hundert Sorgen drückten ihm das Herz. „Ach, die Heimat hinter den Gipfeln, wie liegt sie von hier so weit." In dieser Bedrängtheit wendete er sich zuerst an die österreichischen Bekannten in Berlin; ganz natürlich. Er sucht vor allem den väterlichen Freund Richard Genée auf, der, obwohl um vierzig Jahre älter als Wolf, und „nur" Operetten-Komponist, dennoch mit ihm auf bestem Fusse stand. War Wolf doch mit ihm sogar in poetische Verbindung getreten, als er die „Sturm"-Oper schreiben wollte. Und jetzt, wo ihm so beklommen zu Mute war, dass er keine Stunde länger bleiben wollte, war er glücklich, dass Genée sich seiner annahm. Genée lebte in Berlin mit seiner Tochter Anna, einer Freundin der jung verstorbenen ersten Gattin Dr. Rauchbergs, und durch Frau Anna, heute Rittmeistersgattin Obermayer in Wien, war Wolf ins Genée'sche Haus gekommen. In diesem kleinen Kreise fühlte er sich am wohlsten: Da gab es „keine G'schichten," da konnte man so sein wie man war, reden, wie einem der Schnabel gewachsen, und da war Wolf auch der bescheidene, anspruchslose einfache Mensch, als den alle ihn schätzten. „Wenn ich ein Kater wär', tät' ich jetzt schnurren" — hiermit bekräftigte er einmal die Sofaecken-Gemütlichkeit in der österreichischen Kolonie. Er spielte bei Genée, und im Hause des Buchhändlers Carl Freund unermüdlich seine Lieder vor, war in seiner Souverain-Laune, und bekam glänzende Augen, freute sich wie ein Kind, drückte den Leuten dankbar die Hände, wenn er sah, dass er sie erfreut hatte. Wolf, der ein feines Gefühl für Rassenunterschiede hatte, traf im Genéeschen Kreise auch einen Mann, der ihm sehr wohl wollte. Der Mann war Jude, ohne dass Wolf es ahnte.*) Eines Tages erfährt

*) Man darf sich Wolf nicht als „wütenden Antisemiten" vorstellen. Der

Wolf davon, und da sagt er mit dem harmlosesten Bedauern: „Um Sie ist's aber wirklich schad'; so ein anständiger Mensch!"

Wie herzlich zugetan Wolf seinem Freunde Genée war und blieb, davon zeugt der reizende Brief, den er dem „Hochverehrten Jubelsenior", dem „Altmeister eines liebenswürdigen Kunstgenres" zum 70. Geburtstage schrieb."*)

Von alten Bekannten traf Wolf in Berlin noch Felix Weingartner, mit dem er viel verkehrte, und unter dessen Leitung er eine prächtige Meistersingervorstellung im Opernhause hörte. Bald taten auch die Empfehlungsbriefe der Frau Jeanne Grohe ihre Wirkung. Zwar wurde er es müde überall hinzulaufen, aber manche wertvolle Bekanntschaft knüpfte er dennoch an. Eine der wichtigsten darunter die mit dem Baron Franz Lipperheide, welcher damals Herausgeber einer Modezeitung war. Wolf kommt alsbald in dessen Haus, verkehrt dort als wohlgelittener Gast, ja er wird später auf die Lipperheidesche Besitzung Matzen bei Brixlegg in Nordtirol geladen, wo er geradezu ein Asyl finden sollte. Ein freundschaftlicher Verkehr entwickelt sich namentlich mit der Baronin Frieda von Lipperheide, der Wolf im Juni 1894 sein Elfenlied gewidmet hat. Er pflegte mit ihr, die grossen Anteil an seinen Sachen nahm, auch ein bischen vierhändig zu spielen, als er im Herbst desselben Jahres auf Matzen weilte. Allein sie verzählte aus Angst die Pausen. Ein Mangel an rhythmischen Geschick, der Wolf nicht hinderte, die edle, feine Dame über alles zu schätzen. Leider verstarb sie schon im September des Jahres 1896. Im ersten Augenblick schien ihm Matzen durch diesen Verlust verödet zu sein; hatte er doch einen Menschen verloren, wie man ihn „nur selten im Leben trifft". Und er wünschte

---

naive Künstler bildete kein System aus seinen Gefühlen. Doch hatte er seine Gezeiten. In Wien redete ihn einmal ein jüdischer Journalist mit den Worten an: „Na, Wolf, sind Sie noch immer der stramme Antisemit von früher?" Wolf sieht den Frager messerscharf an: „Mehr denn je!"

*) Genée war 1823 zu Danzig geboren, und ist 1895 in Baden bei Wien gestorben. „Genée war ‚gezwungener' Operettenkomponist — seine Seele hing an Grösserem, sein Wissen und Können befähigte ihn zu Höherem: zur Opernmusik." So teilt mir sein Biograph F. J. Brackl mit. — Wolfs Brief ist abgedruckt im „Musikbuch aus Österreich" 1. Jahrgang, 1904.

der Rastlosen, dass sie endlich die Ruhe finde, „die ihr im Leben nie beschieden war". „Möge es ein tiefer Schlaf ohne Träumen sein." (An Grohe, 24. September 1896.)

Bald fängt Wolfs Bekanntenkreis sich zu erweitern an. Er sucht Prof. Siegfried Ochs, den Leiter des philharmonischen Chores, auf, dem er schon einmal einige Manuskripte eingesendet hatte. Sonst wusste Ochs über Wolf nicht allzuviel, denn was aus Wien nach Berlin gedrungen, war zu wenig, um ein Bild des Künstlers zu geben, sodass die Berliner Musiker die widersprechendsten Ansichten laut werden liessen. Nun kamen die beiden einander persönlich nahe. Ochs war sehr entgegenkommend, zeigte sich bereit, das Elfenlied aufzuführen, und schien Wolf überhaupt ein Mann zu sein, der Versprechen nicht nur geben, sondern auch halten kann. Ernst und Scherz verknüpften sie. Bald hatte Wolf die eigenartige humoristische Begabung, das Parodietalent Ochs' entdeckt, und nun mussten alle möglichen Spässe auf dem Klaviere losgelassen werden. Der kindlichste Unsinn amüsierte die beiden Musiker, ja Wolf hörte mit Behagen zu, wie er selbst von Ochs parodiert wurde. Das nahm er gar nicht übel. Im Gegenteil. Die heitere Muse des Freundes und sein gastliches Haus bereiteten ihm die vergnügtesten Stunden.

Nicht minder wichtig war es, dass Wolf auch mit dem Universitätsprofessor Dr. Richard Sternfeld persönlich in Berührung kam, der schon seit 1890 durch die Berichte der Bayreuther Blätter manches von ihm wusste.

„Sein Äusseres" erzählt Prof. Sternfeld, „enttäuschte mich. Eine kleine schmächtige Gestalt, ein schmales Gesicht, das von Enttäuschungen und Entbehrungen sprach, sonst kaum auffiel. Nur die Augen waren von wunderbarem Ausdruck; ganz dunkle Sterne, prüfend und spähend wie Jägeraugen, die blitzen und zürnen konnten, aber auch lachen oder zuweilen tieftraurig in sich hineinschauen." *)

Die scharfe Künstlerpersönlichkeit Wolfs rieb sich bald an den ausgeglätteten Umgangsformen der Berliner Gesellschaft, und man erzählte sich von ihm in den Häusern, an die er empfohlen war, manche heitere Stücklein. „In der Tat: er konnte grob sein wie Beethoven,

*) Deutsche Revue, Juliheft 1903: „Zum Gedächtnis eines Meisters des deutschen Liedes".

aufbrausend wie Wagner, rücksichtslos wie Brahms. Aber dabei keine Spur von Pose oder Einbildung: nur, weil er selbst so echt und ehrlich war, musste ihm alles oberflächliche Getue, alle Lüge und Phrase in tiefster Seele verhasst sein; daher konnte er Elogen, denen er die Redensart anhörte, ebensowenig vertragen wie Tadel, der ohne genaue Kenntnis geäussert wurde."

Es ist auch wahrscheinlich Dr. Sternfeld gewesen, durch den Wolf der Hofopernsängerin Emilie Herzog-Welti und deren Gatten Dr. Heinrich Welti, Schriftsteller in Berlin,*) persönlich zugeführt wurde. Doch hatte schon Humperdinck 1891 durch eine Empfehlung vorgesorgt. Wolf kam am 4. März in das Haus. „Der erste Eindruck war nicht gerade günstig", erzählt Dr. H. Welti. „Wolf schien verlegen und wortarm zu sein, und musterte uns und unser Heim mit fast peinlich berührenden, etwas misstrauischen Blicken. Wir baten ihn, uns mit seinen Gesängen bekannt zu machen. Er setzte sich bereitwillig ans Klavier, konnte aber eine unfreundlich abfällige Bemerkung über den Mangel eines Flügels nicht unterdrücken. Wir waren von dieser Kritik der unseren Verhältnissen angepassten Wohnungseinrichtung etwas verstimmt. Nun aber begann er seine Zauber." Mörike kam an die Reihe, eins nach dem anderen, Zartes, Duftiges, mit schwacher Stimme, aber einer ungeheuren Suggestionskraft gesungen. Beim Elfenlied fühlte sich auch Frau Herzog zur Mitwirkung gereizt. Sie wiederholte das Lied, frisch vom Blatt weg, ohne Fehl. Wolf war entzückt, und nun ging es an ein freudiges, warmes Musizieren, bald der Komponist, bald die Sängerin. „Noch sehe ich sein freudiges Erstaunen, als wir beide nach dem ersten Liebeslied eines Mädchens diese Komposition als die Krone der vorgeführten bezeichneten."

Als man nach zweistündigem Musizieren bei einer Tasse Tee ausruhte, waren die drei gute Freunde geworden. Man beriet, wie man in Berlin für Wolfs Sache eintreten könne. Allerdings strebte die Konzertsaison 1891/92 schon ihrem Ende entgegen, und Frau Herzog, die nur im Nebenamte als Konzertsängerin wirkte, hatte nicht

*) Welti schrieb u. a. einen höchst bemerkenswerten Aufsatz über Hugo Wolf und zwar in der Monatsschrift Deutschland, Heft 22, Juli 1904, Berlin. Die vorstehende Mitteilung nach einem Briefe Dr. Weltis an den Verfasser.

allzuviel Zeit im Vorrate. So musste sich denn Wolf in Geduld fassen. Dennoch aber kam verhältnismässig bald, am 8. April 1892, ein Wolfabend in der Singakademie zustande, und Frau Herzog hatte das Verdienst, für den stark bestrittenen Künstler die ersten Schlachten mitgeschlagen und mitgewonnen zu haben.

Inzwischen sah Wolf seinem eigenen Konzerte mit Sorge entgegen. Vom Berliner Musiktreiben stark angezogen, besucht er ein Konzert Hansens von Bülow, wo er den Macbeth von Richard Strauss hört — aber noch immer hat er sich selber nicht gehört. Ein Unstern scheint über dem Abend zu schweben. Zuerst sagt Ferdinand Jäger telegraphisch ab; er ist indisponiert. Was ohne Jäger beginnen! Dann wird Fräulein Mayer heiser, sie bekommt Fieber, und die Nachricht trifft ihn wie ein Donnerschlag. Für Jäger wird in der Eile ein Ersatzmann aufgetrieben, der Berliner Tenorist Gr., der aber mit dem Wolfschen Stil wenig vertraut war. Und wer soll für Fräulein Mayer einspringen? Man sucht vergebens. Da entschliesst sich die Halbgesunde im letzten Augenblicke, ihrem Zustande zu trotz, aufzutreten. Das Konzert muss von einem Abend zum andern geschoben werden. Wolf ist ausser sich. So nah dem Ziel nach langer Fahrt, blieb ihm der Streich noch aufgespart . . . Endlich wird das Konzert auf den 5. März festgesetzt.

Um Kennern Gelegenheit zu geben, Wolfs Lieder zu hören, hatten die Wagnervereine, wie Prof. Sternfeld erzählt, Einladungen in den Duysenschen Saal ergehen lassen, wo Wolf selbst seine Sachen vortragen wollte. Es war ein Nachmittag gewählt worden, weil man hoffte, die am Abend so stark beschäftigten Musikkritiker dann am ehesten dabei zu sehen. Prof. Sternfeld holte Wolf vom Gasthof ab, war aber peinlich berührt, als er nur ein Dutzend von den etwa hundert Eingeladenen vorfand, meistens Privatpersonen, Musikfreunde, aber niemand von den Vertretern der Presse. Es zeigte sich hier im kleinen, was sich bei Wolf und in so manchen ähnlichen Fällen feststellen lässt: die Dilettanten haben für neue bedeutende Erscheinungen von jeher mehr Scharfblick, Verständnis und Eifer gezeigt als die Fachleute und die zum Werben berufenen Führer der öffentlichen Meinung. Hier an diesem Tage aber erlebte Sternfeld „in seltener Erfreulichkeit den Segen des Samenkorns, das auf guten Boden fällt“:

unter den wenigen Anwesenden befand sich der zufällig von ihm eingeladene Gymnasiallehrer Paul Müller, der später (1895) den ersten Hugo Wolf-Verein gründete und um die Verbreitung der Wolfschen Musik sich wahrhaft verdient gemacht hat. Er wurde an jenem Nachmittag auf immer für den jungen Meister gewonnen.

Von diesem Nachmittage hatte Müller freilich die tiefsten Eindrücke mitgenommen. Zunächst, erzählt er, las Wolf die Dichtungen vor, im reinsten steirischen Dialekt*), aber so von innen heraus empfunden, dass nur ein ganz törichter Mensch an jener Äusserlichkeit hätte Anstoss nehmen können. „Ist das nicht zum Heulen schön?“ fragte er, als er Mörikes herrliches Gedicht „In ein freundliches Städtchen tret ich ein“ gelesen hatte. Und dann fing er an zu singen. Er hatte weder Stimme noch Schulung, und doch war der Eindruck unbeschreiblich. Ich fragte mich: Wie ist es möglich, dass jemand ein Gedicht, das er nicht selbst geschaffen, das er sich erst durch Nachempfinden zu eigen machen muss, so in Musik setzen kann? ... Und wie stellte Wolf den Klavierpart dar! Er hatte eine schöngebildete, kleine Hand, die nicht mehr als eine Oktave spannte. Seine Technik war bedeutend, ohne virtuos zu sein. Aber der Zauber kam wieder aus dem Innern. Sein Ton hatte eine weiche Fülle, eine satte Kraft, die man bei dieser zierlichen Hand kaum hätte für möglich halten sollen. Und auch hier die plastische Gestaltungskraft! Es war schon ein Vergnügen, ihn einen Akkord anschlagen zu hören! Es „sass“ eben alles bei ihm. Die Themen traten in klaren Linien heraus, der Anschlag war von wunderbarer Modulationsfähigkeit und der Rhythmus von zwingender Gewalt.

---

*) Hugo Wolf-Heft der „Musik“, Berlin 1903. „Reinster steirischer Dialekt“ ist ein Irrtum des norddeutschen Ohres. Es gibt nicht einen, sondern mehrere steirische Dialekte. Der südsteierische z. B. (in Wolfs Heimat) klingt ganz anders als der obersteierische. Aber Wolf sprach gar keinen „steirischen“ Dialekt. Er sprach das Wienerische, das der gebildete Wiener spricht, natürlich und leger, ohne das Hochdeutsche zu forcieren. Im Affekt tat er manchen tiefen Griff in den Wortschatz des Dialektes; seine Ausdrucksweise war übrigens mit Provinzialismen und Persönlichem durchmischt, z. B. sagte er: „Sixt', schau!“ Oder er pflegte den Kern einer Sache zu bezeichnen mit: „Ja, das is der Herr Teufel!“ Er liebte Diminutive wie Bruckner. („Löwerl“ zu Ferdinand Löwe.) Seine Sprache aber verriet keineswegs die ländliche Abkunft, wie die Bruckners.

Er spielte Eichendorff, Goethe und Morike. Zum Schluss kam der Feuerreiter. „Jetzt will ich Ihnen was singen, da sollen Ihnen die Haare zu Berge stehen“ hatte Wolf seinen Vortrag eingeleitet.

Es war ein Genuss, wie ihn der Konzertbesucher nie haben wird. Wolf war glückselig, Liebe und Verständnis zu finden. Nur einmal wetterleuchtete es. Es entstand nämlich in der Zentralheizung ein klapperndes Geräusch, das er für einen Ausfluss menschlicher Bösartigkeit ansah. „Aber ich bitt' Sie, das ist doch wirklich eine Rücksichtslosigkeit,“ fing er an. Zum Glück konnte die Störung sofort beseitigt werden.

Unter den Anwesenden befand sich auch Fritz Mauthner, und der hochverdiente Schubertforscher Dr. Max Friedländer, der Wolf nicht mehr ganz fremd war. Schon früher war er mit ihm bei Dr. Strecker in Mainz flüchtig zusammengetroffen und hatte eine etwas herbe Äusserung Wolfs über Schuberts Harfnerlieder unangenehm im Gedächtnis behalten.*) Aber hier empfing er den Eindruck eines echten Künstlers. Wolf, sagt er, las die Dichtungen einfach, und doch eindringlich, oft geradezu ergreifend. Und wenn er sang, vergass man ganz die unschöne oft krächzende Stimme, so gross war die Weihe des Kunstwerkes. Die Schönheit der Musik ging Friedländer nicht sofort bei allen Liedern auf, aber das Respektsgefühl vor dem grossen Musiker steigerte sich mit jeder Nummer, und namentlich Anakreons Grab riss ihn hin.**)

In der Tat: der Zauber, der von dem kleinen Manne im hellgrauen Anzuge, wie er da im Duysischen Saal sang und spielte, ausging und den kleinen Zirkel ergriff, er konnte sich im offiziellen Konzert kaum einstellen. Der 5. März kam heran, und mit ihm endlich der Abend in der Singakademie. So viel Widerwärtigkeiten vorangegangen waren, so erfolgreich war der Verlauf. „Man war über die Wärme und Herzlichkeit des Publikums ganz erstaunt und

---

*) Friedländer hielt damals im Mainzer Wissenschaftlichen Verein einen Vortrag über Schuberts Jugend. Die Erwähnung des Vortrages war der Anlass zu Wolfs Äusserung.

**) Paul Müller erzählt in seinen Erinnerungen (Hugo Wolfheft der „Musik“ 1903) noch eine Episode, die sich offenbar auf Prof. Friedländer bezieht, die wir aber hier nachzuerzählen keinen Grund haben.

konstatierte ein solches Verhalten einem ganz fremden Komponisten gegenüber als einzig dastehend.“ (An Schur, 6. März 1892.) Dies obwohl dem Tenor ein „Lapsus“ passirte und Fräulein Mayer noch mit leidender Stimme sang.

Der Besuch war nicht eben grossartig; aber das Publikum liess sich zwei Stücke wiederholen, und wenn er dem Applause nachgegeben hätte, wären es ihre sechse geworden. Aber das tat Wolf nicht. Fräulein Mayer, die mit dunkelsammtenen Mezzosopran das spanische Lied In dem Schatten meiner Locken so herrlich sang, dass sie es überall wiederholen musste, durfte es hier nicht. Vielleicht weil sie sich gegen Wolfs Willen eine kleine Freiheit im Vortrage erlaubte, oder aus anderen Gründen — kurz er stiess schon während er begleitete, zornige Worte aus, und obgleich sich das Publikum die Wiederholung erzwingen wollte, er gab nicht nach. Er blieb taub, so viel man auch im Künstlerzimmer auf ihn einredete. Wie ein gereizter Löwe lief er, die Hände in den Taschen, auf und nieder, und liess Fräulein Mayer allein hinaustreten. Die Sängerin fühlte sich durch diese Temperamentsausbrüche verletzt und reiste sogleich nach dem Konzerte ab. Sie hat Wolf nie wiedergesehen, aber von dem Zusammenwirken mit ihm nur das Unangenehme vergessen.

Die Tagespresse*) besprach das Konzert, im ganzen betrachtet, freundlich und verhielt sich im Vergleiche mit Wien jedenfalls nobler zu Wolf als er es gewohnt war, wenngleich ein warm-begeistertes Wort kaum fiel. Erkannt hat man ihn nicht. Man sprach von „sehr hübschem Talent“, einer „aufmerksamen Beachtung“, der die Lieder würdig seien, konstatierte, dass Wolf „sich kaum an Brahms“ anschliesse, „eher an Jensen, den er unter Aufnahme von Lisztschen, Corneliusschen, Wagnerschen Zügen sehr selbständig“ fortsetze, lobte Wolfs „glänzende Begleitung“, tadelte dass „die Rhythmik in den Liedern am wenigsten entwickelt“ sei, nach welcher Seite „Herr Hugo Wolf noch eingehende Studien“ werde machen müssen — man hörte den Rhythmus offenbar nicht — und entschied, dass „Herrn Wolfs Talent nur auf ein engbegrenztes Feld“ hinweise. Eine musikalische

*) Es waren dem Verfasser im ganzen 15 Berliner Blätter zugänglich.



ANTON BRUCKNER



Fachzeitung fand, dass Wolf ein moderner Rob. Franz sei und dass er dem Gärtner von Mörike eine lustige Polka zur Unterlage gegeben habe! Sehr warm und verständnisvoll äusserte sich dagegen der Kritiker des Berliner Tageblattes, der von dem Geist und der Originalität sprach, womit Wolf seine Texte — namentlich den Tambour — behandle, und es der Zukunft anheimstellte, ob Wolfs bedeutendes Talent nicht noch in anderer Richtung schöpferisch sei. Am tiefsten eingefühlt in das Wolfsche Lied zeigte sich der Kritiker der Neuen Berliner Musikzeitung, der in Wolf eine durchaus eigenartige Erscheinung sah, „die aus sich heraus verstanden werden will", und dessen Lieder eine „hervorragende musikalisch-dichterische Potenz" verraten. Im Magazin für Literatur (herausgegeben von Fr. Mauthner und O. Neumann-Hofer) erschien am 12. März eine von Licht und Wärme erfüllte, sachlich eingehende Würdigung Hugo Wolfs unter dem Titel Ein neuer Liederfrühling aus der Feder Richard Sternfelds, der den Aufsatz „tief ergriffen von den Schönheiten", die Wolf geoffenbart, verfasst hatte, und somit als der Erste. in grösserer Form für Wolf in Norddeutschland eingetreten ist. Besonders dankbar war Wolf für das, was Sternfeld von den Mörike-Liedern sagte: „Wenn dieser geniale, die meisten nachgoetheschen Lyriker durch Phantasie und Innerlichkeit weit überragende, und doch so wenig gekannte Dichter eine Wiederauferstehung feiern sollte, so wäre das ein Verdienst Hugo Wolfs."

Im ganzen war der künstlerische*) Erfolg des Konzertes immerhin bedeutend zu nennen. Wolf stand, nachdem alles vorüber war, in einem Kreis von Gratulanten, „ehrlichen und unehrlichen, dummen und gescheiten Männern und Weibern". Müller wollte sich bei ihm bedanken, konnte aber nicht an ihn heran. Den nächsten Tag suchte er ihn in seinem Hotel in der Linkstrasse auf (Hotel Sans souci), traf ihn aber nicht, und liess seine Karte zurück. „Die Karte hab' ich noch heute," sagte Wolf vier Jahre später zu Müller in Mannheim. „Sie sind damals der Einzige gewesen, der mir nach meinem Konzerte einen Besuch gemacht hat."

*) Materiell ergab das Konzert ein bedeutendes Defizit. Nach der Abrechnung Herm. Wolffs betrugen die Einnahmen 274 Mk. 80 Pfg. Die Ausgaben 626 Mk. 20 Pfg.

Durch seine Bekannten kam Wolf nach dem Konzerte auch in den Salon des Schriftstellers Fritz Mauthner, der durch sein in der Manier von Bret Hartes Condensed novels gearbeitetes Büchlein „Nach berühmten Mustern“ ebenso weithin bekannt war, als er heute gelesen ist durch seine Beiträge zur Kritik der Sprache. Wolf strebte damals danach, Hermann Sudermann kennen zu lernen, denn er hatte es auf ihn wegen eines Operntextes abgesehen. Fritz Mauthner tat ihm den Gefallen und lud ihn (für den 7. März) zu einer grossen Assemblée ein, in der u. a. Max Liebermann, Hartleben und auch der gefeierte Dichter der „Ehre“ erschien. Vorher schon (am 1. März) hatte Wolf mit Sudermann im Hause des Tiermalers Prof. M. an einer Soupertafel gesessen, konnte sich ihm aber nicht nähern, weil der Dichter von der Gesellschaft, und namentlich von einigen Damen, ganz okkupiert war.

Als er ihn bei Mauthner wiedersah, war sein Interesse für ihn schon erloschen, zumal da er von Bekannten Sudermanns gehört hatte, dass dieser sich kaum mit einem Libretto befassen werde. So kam es zu keiner Begegnung. In Mauthners Salon gab es übrigens noch eine für Wolfs Umgang mit Sängern bezeichnende Episode. Frau Herzog, die mit ihrem Gatten anwesend war, liess sich im Laufe des Abends Wolf zu Liebe bestimmen, einige seiner Lieder vorzutragen, obwohl sie sie erst einige Tage zuvor kennen gelernt hatte. Während sie das Frühlingslied „Er ist's“ singt, das Wolf allegrissimo begonnen hatte, tritt ein verspäteter Gast ein, wodurch die Sängerin gestört wird und einen Einsatz verpasst. Wolf bricht sein Spiel jäh ab. „Was machen S' denn da!“ knurrt er. „Noch mal!“ Und fängt wieder von vorne an. Frau Herzog war starr. Obwohl verletzt, blieb sie aber doch künstlerischer Mensch auch in diesem Augenblick, und fing eben „noch mal“ an. Die kleine, rasch sich abspielende Szene endete im begeisterten Beifall der Gäste.

War es vorläufig auch nur „ein kleiner Kreis von Freunden des deutschen Liedes“, der Wolf mit Freude und Bewunderung kennen gelernt hatte, und den er als begeisterte Gemeinde zurückliess, er hatte festen Fuss in den musikalischen Zentrum Deutschlands gefasst — Majoritäten fangen immer bei Einem an — er hatte Menschen für sich in Bewegung gesetzt: es war der Anfang des Aufstieges in

der Welt. Trotz aller Missgeschicke war der Aufenthalt in Berlin also nicht unfruchtbar verlaufen, und so unbehaglich ihn zu Anfang gefröstelt hatte, so wohlig fühlte er sich jetzt in der Stadt, Er lernt eine Menge von Leuten kennen, ist „an allen Ecken und Enden" eingeladen, und je näher der Tag der Abreise kommt, desto schwerer trennt er sich von Berlin, der neugewonnenen Station. Ja seine Stimmung ist jetzt so gehoben, dass er einen Augenblick so gar mit dem Gedanken spielt: sich hier, an dem rauschenden Strome des Lebens, für immer ansässig zu machen.

Am 9. März ist Wolf wieder zu Hause. Mit Missbehagen atmet er die Wiener Luft, denn eine starke Erkältung zwingt ihn gleich nach der Ankunft ins Bett. Fünf Tage liegt er krank, von Fieberanfällen heimgesucht, und muss auch darnach noch das Zimmer hüten, von bösem Husten und Kehlkopfkatarrh geplagt. Draussen war es eben Frühling geworden. Die Strasse, in der das Döblinger Haus lag, führte bergab und wand sich dann in einer blühenden Allee dem nahen Grinzing zu. Auch hat man von der Hirschengasse nicht weit nach Heiligenstadt, wo noch Beethovens grünumranktes altes Wohnhaus steht, wo man noch denselben stillen Bachweg wandeln kann, auf dem der Schöpfer der Pastorale die Wachteln und Ammern gehört . . . Aber davon war jetzt keine Rede. Und während der Leidende ins Zimmer gebannt war, liess sich gut nachdenken, liess sich mancher Vergleich ziehen zwischen Berlin, das ihm noch lebendig vor der Seele stand, und zwischen Wien, das ihn wieder umgab. Was war in dieser geliebten und doch so ungerechten Stadt für ihn geschehen in den letzten Jahren? Wie wenig, von dem abgesehen, was Josef Schalk in den internen Wagnerabenden bot! Ab und zu, ja, da kam Wolf auf ein Programm. Am 13. April 1891 hatte der Löwesänger Josef Waldner in seinem Lieder- und Balladenabend (bei Ehrbar) die Harfnergesänge hören lassen. Am 1. November sang Fräulein Lechky im Konzerte des Quartettes Duisberg das Gebet. Aber sonst?

Wenn's nicht die alten Freunde waren, kümmerte niemand sich um Wolf. Und so ist es auch jetzt. Gerade einen Monat nach seiner Ankunft, am 11. April, geben die beiden Ferdinande: Jäger

7*

und Löwe einen Musikabend (bei Bösendorfer), dessen uneingestandene Parole „Hugo Wolf" lautete. Ein hocherfreulicher Abend. Löwe, ein vollendeter Klavierdarsteller, trägt Schumann, Liszt, Bach und Beethoven vor, und Jäger singt Wolf, nichts als Wolf, ein volles Dutzend aus Mörike und Goethe. Genau zwei Drittel davon musste er wiederholen; das glänzend besuchte Konzert lief in einen Triumph für Wolf aus. In der Deutschen Zeitung (13. April), in der Österreichischen Volkszeitung (17. April) erschienen vorzügliche Berichte. Ein anderes grösseres Blatt aber erinnerte Wolf daran, dass er in Wien sei. Wolf, hiess es daselbst, werde für den Messias der modernen Lyrik gehalten, und er freue sich „in cosimystischen Kreisen einer lärmenden Anhängerschaft". Bis jetzt jedoch habe es Wolf „nur jenen Buchdramendichtern gleich getan, deren Stücke nicht aufzuführen sind — er schrieb fast lauter Lieder, die nicht zum Singen sind". Ein artiger Gruss. An diesem Willkommspruch konnte der eben heimgekehrte Wolf den Unterschied von Berlin und von Wien ermessen, wo er wahrlich nicht als Messias, nicht einmal als Prophet galt. Gerade solche Konzerte aber, in denen nur Wolf gesungen wurde, hätten den Tauben die Ohren öffnen müssen. Denn mit wie wenigen anderen Komponisten hätte sich gleich glücklich der Versuch machen lassen, ohne dass graue Monotonie das Ende gewesen wäre? Es wäre mit Schubert, wäre mit Löwe geglückt. Aber schon mit Schumann hätte es sich kaum wagen lassen, da ihm nicht dieselbe Fülle objektiver Stimmungen, dieselbe Universalität des Ausdruckes eigen ist.

Drei Tage vor dem Löwe-Jäger-Konzert war in Berlin Frau Herzog mit Wolf aufgetreten. Sie sang fünf Lieder und gefiel ausserordentlich. Der Knabe und das Immlein wurde bejubelt, das Elfenlied da capo verlangt, der Gärtner musste zugegeben werden. Selbst Suleikas Lied „Hochbeglückt in Deiner Liebe" zündete, obwohl das Publikum in der Regel nur die leichteren Stücke willig aufnahm, bei Dingen wie Suleika aber leicht zu versagen pflegte. Dr. Welti meldete diesen Erfolg nach Wien, und Wolf antwortete: „Verehrter Freund! Gestern in später Nachtstunde aus dem Bösendorfersaale heimgekehrt, ward mir noch die Freude zuteil, den lange ersehnten Brief von Ihnen vorzufinden und solcherweise einen schönen Abend

in schönster Harmonie zu beschliessen. Welch eine Perspektive und eine erfolgreiche Zukunft tut sich mir aus Ihren Mitteilungen auf! Wahrlich, Ihre Frau ist mir vom Himmel zugesendet worden. Was nützt doch alles Können in der Welt, wenn das Wollen fehlt, und ebenso umgekehrt. Dieses Wollen aber in ganz speziellem Sinne verbunden mit einem ausserordentlichen Können ist es, was mich mit hinreissender Bewunderung und tiefster Dankbarkeit für Ihre Frau erfüllt. Ist es schon für Unsereins erfreulich genug, von seinesgleichen verstanden zu sein, um wie viel mehr noch mag ihn die künstlerische Betätigung solcher Versteher beglücken und erheben. Die Freude an solcher Betätigung und das Bewusstsein für eine gute Sache sein Bestes gegeben zu haben, wird Ihre Frau die damit verbundene Arbeit leicht verwinden lassen. Und so sage ich armer Teufel nur Gottes Lohn und wünsche von ganzem Herzen, dass ein so glückverheissendes Beginnen auch in Zukunft unentwegt weiter geführt werde.“ (Döbling, 12. April 1892.)*)

Wolf dachte auch daran, dass seine tapfere Berlinerin in Wien sich hören lassen sollte. Der Wagner-Verein, mit dem er damals allerdings schon längere Zeit ausser Fühlung war, obwohl man noch immer von der „Wolfsschlucht“ sprach, hatte sein Augenmerk auf Frau Herzog gelenkt. Sie sollte einen Wolfabend geben und ihre Antwort wurde hart erwartet. (Januar 1893.) Allein ihre Urlaubsverhältnisse lagen zu ungünstig, weshalb sie absagen musste. Aber sie zahlte es redlich heim durch ihre andauernde Propaganda in anderen deutschen und österreichischen Städten.**) Dabei machte sie oft trübe Erfahrungen. Entweder musste sie Wolf zwischen Männerchor- und Liedertafelmusik singen, in riesigen Räumen wie in der Stadthalle in Karlsruhe (Stiftungsfest), oder sie musste, wo sie nicht eigene Konzerte gab, sich dem „Geschmacke“ der Konzertgeber fügen und konnte nicht frei wählen, und zu eigenen Konzerten (wie in Nürnberg) hatte sie von ihren 21 Urlaubstagen nicht viel übrig, zumal da sie noch von Oratorien u. a. in Anspruch genommen war. Vor allem hinderte sie aber die Unfähigkeit der provinziellen Klavierbegleiter, so dass sie

*) Dem Verfasser von Dr. Welti mitgeteilt.

**) So in Prag (23. März 1892), Karlsruhe (16. Juli 1892), Nürnberg (16. Januar 1893), München (18. Januar 1893), Mannheim (10. März 1893) u. a. m.

schliesslich nur dort Wolf vortrug, wo auf einen Pianisten von Rang sicher zu rechnen war. Wolf, der diese Hemmungen nicht überschaut haben mag, hat der Sängerin manchmal Unrecht gethan, so wenn er etwa bemängelte, dass sie in Karlsruhe nur den Gärtner gesungen habe. Allein die Dinge lagen damals so im Argen, dass Frau Herzog in München, wo sie ihren eigenen Abend gab, von Pressleuten und musikalischen Notabilitäten ernstliche Vorwürfe darüber anhören musste, wie sie „solche Musik" verbreiten könne. Ja noch im Jahre 1901, als Frau Herzog zum ersten Male in Wien sang und eine Gruppe Wolfscher Lieder aufs Programm gesetzt hatte, liess der Impresario die Befürchtung laut werden, eine solche Bevorzugung Wolfs — die Sängerin sang ein Lied von Brahms, fünf von Wolf — werde „die Presse" gegen die Künstlerin stimmen; es blieb aber trotz dieser nicht unberechtigten Warnung bei den fünfen.

Doch damit genug. Wolf, dem über das langsame Vorwärts die Geduld riss, warf dann wohl ein Wort gegen seine Sängerin hin, das aber durchaus nicht mit seinem dankbaren Grundverhalten gegen sie übereinstimmte. Übrigens gehörte Frau Herzog zu den eifrigsten Propagandisten im später gegründeten Berliner Wolf-Verein, sehr zum Unterschied von der Unbeweglichkeit und Unbegeisterung mancher anderen berühmten Gesangsgrösse.*)

In Berlin kam Wolf im selben Jahre noch einmal zum Worte. Prof. Felix Schmidt sang in einem seiner Liederabende (am 25. Okt. 1892) den Rattenfänger, der sehr gefiel, nachdem er schon in Potsdam (6. Okt.) Wolf gesungen hatte, und Schmidts Gattin, Frau Schmidt-Köhne, trat in einem Konzert des Pianisten Rummel (Januar 1893) mit Wolfschen Liedern auf und wiederholte sie an anderen Abenden. („In dem Schatten meiner Locken", Elfenlied, Gärtner.)

Der nächste kleine Erfolg — und es ist bezeichnend, dass man solche Vorfälle schon Erfolge nennen muss — blühte Wolf abermals im Auslande. Im selben Monate sang Fräulein Elisabeth Leisinger aus Berlin, eine Meisterin des Vortrages, im fünften Gewandhaus-

*) Ihr erster Abend im Berliner Wolf-Verein, dessen Konzerte allein ein getreues Bild der Schöpferpersönlichkeit gaben, fand am 18. Okt. 1896 statt. Dann sang Frau Herzog (mit Karl Lang) am 18. Okt. 1897, und 18. Okt. 1898. Zuletzt wirkte sie in der Gedächnisfeier für Wolf, 18. März 1903, mit.

Konzert zu Leipzig Wolfsche Lieder unter stürmischem Beifall. Das Leipziger Musikalische Wochenblatt berichtete darüber:

„In dem beregten Konzert waren es Lieder von dem Wiener Komponisten Hugo Wolf, für welche Frl. Leisinger mit dem ganzen Gewicht ihrer künstlerischen Persönlichkeit in die Schranken trat, und der hochtalentierte Komponist kann sich zu dem Erfolge gratulieren, welchen seine Lieder, der Genesene an die Hoffnung, der Gärtner, das Elfenlied und Er ist's trotz ihrer so kraftstrotzend aus der Gewohnheit trägem Geleise herausblitzenden, im Ringen nach wahrem Ausdruck rücksichtslos manche zopfige Kompositionsregel über den Haufen rennenden Eigenart an diesem Orte konservativer Musikpflege fanden. In der Generalprobe hatte Frl. Leisinger sogar zwei Wolfsche Lieder auf stürmisches Verlangen wiederholen müssen; im Konzerte selbst dankte sie mit der Zugabe des Brahmsschen Wiegenliedes."

Auch das nächste Jahr — 1893 — zeigt, dass Wolf auswärts noch immer viel höher geschätzt wurde, als in Wien. So fand am 31. Oktober im grossen Museumssaale zu Tübingen ein Wolf-Liederabend statt, der erste öffentliche in der kleinen schwäbischen Musikstadt. Der Konzertsänger Karl Diezel, von Kauffmann und Schmid für Wolf interessiert, der Stuttgarter Rechtsanwalt Dr. Hugo Faisst, dann Fräulein Emma Dinkelacker*) sangen zweiundzwanzig Lieder.**) Das Publikum war durch einen verständnisvollen Aufsatz Prof. Schmids in der Tübinger Chronik besonders vorbereitet worden, wobei Schmid mit der Tatsache rechnen musste, dass in Tübingen mit dem guten Friedrich Silcher ein wenig Götzendienst getrieben wurde und es von Silcher zu Wolf ein ziemlich weiter Weg ist. Jedoch war der Saal nahezu voll besetzt, und „Alles gespannt". Ausser dem engeren Kauffmannschen Kreise gab es ja in Tübingen noch niemanden, der mit der neuen Welt Wolfs bekannt war. „Das Unternehmen," sagte der genial veranlagte Theologieprofessor Dr. Alfred Hegler in seinem ganz meisterhaften Berichte,***) „war ein Wagnis, . . . aber es ist vollkommen gelungen. Nicht als ob alle Anwesenden nun begeisterte und verständnisvolle Freunde dieser Kompositionen wären,

*) Jetzt verheiratet als Frau Stadtpfarrer Gauss in Schwaigern bei Heilbronn.

**) In der etwas stumpfen und zurückhaltenden Besprechung der Tübinger Chronik ist nicht angegeben, welche. Es waren nur Goethe-, Eichendorff- und Mörike-Lieder, und Biterolf von Scheffel.

***) In der Schwäbischen Chronik (Beiblatt des Schwäb. Merkur) vom 2. November 1893 (No. 257, p. 2252). Hegler ist inzwischen verstorben.

das ist nicht möglich und das hat niemand erwartet. Aber über Erwarten gross war die Empfänglichkeit der Hörer; einen Hauch des Genius hat wohl mancher von ihnen verspürt.“ Der Konzertsänger Diezel, ein bewährter Interpret klassischer Lieder, hatte sich überraschend in die neue Kunst eingefühlt, Faisst, obwohl nur Dilettant, fasste seine Harfnerlieder und den „Sänger“ trefflich auf und stellte sie ebenso dar, Fräulein Dinkelacker musste ihre fein und zierlich gesungenen drei Lieder wiederholen, Kauffmann und Schmid taten als belebende Begleiter das Ihre dazu. „Möge das Beispiel bald Nachahmung finden, und mögen die Lieder des österreichischen Komponisten, der unseren Mörike so tief verstanden hat, von dem die Zukunft gewiss einmal mehr reden wird, als die Gegenwart, immer mehr in Schwaben eine zweite Heimat finden, verständnisvolle Darsteller und Hörer!“ So schloss Hegler sein Referat.

Den zweiten, allerdings bedeutend stärkeren Erfolg holte sich Wolf aus Graz, wo er besser akkreditiert war als in Wien.*) Er veranstaltete mit dem Künstlerpaar Krämer-Widl einen grossen Abend, reiste nach Graz und probte mit den Sängern aufs gründlichste. „Die Proben haben mich sehr befriedigt — die Spannung und Aufregung im Publikum ist auf das Höchste gestiegen.“ (An Kauffmann, 30. November 1893.) In der Presse wurde der Gast sympatisch begrüsst.

Auch Dr. Friedrich von Hausegger bereitete in einem grösseren Aufsatz auf das Konzert vor. Vor etwa zwanzig Jahren, sagte er, sei ihm Wolf als ein blutjunges, in Windischgraz aus eigenen Kräften emporstrebendes Talent bekannt geworden. Nun komme er als Ausgereifter, Obenanstehender. Seine Werke muten in triebkräftiger Frische an, „als wären sie neu, und doch wieder gerade dasjenige, was uns schon im Herzen geschlummert. So ist ihnen das Gepräge des Genius eigen“.**)

Mit der Bekanntschaft Hauseggers und Wolfs, die 15 nicht 20 Jahre, zurückdatiert, hatte es freilich seine eigene Bewandtnis, und da Hausegger

*) Im zweiten Festabend des Jubiläums des Steiermärkischen Musik-Vereines (1. April 1890) hatte, wie nachträglich noch bemerkt sei, Frau Schuch-Proska Wolfs Mausfallensprüchlein gesungen.

**) Im Grazer Tagblatt vom 22. November 1893.

nun selber ihrer Erwähnung tut, brauchen wir nicht damit zurückzuhalten, zu erzählen, wie sich die Dinge in Wolfs Kopfe spiegelten. Es war 1878, als Wolf an den Grazer Ästhetiker und Kritiker seine Jugendlieder „An —", „Morgentau", „Wanderlied" und „Traurige Wege" (Lenau) zur Begutachtung einschickte. Und Hausegger hatte geantwortet: „Im allgemeinen haben mir die einen Mendelssohnschen Charakter tragenden Lieder bei der Durchsicht einen nicht ungünstigen Eindruck gemacht, doch will ich mein Urteil von der Oberfläche nicht wegschöpfen." Wolf war wütend . . . „Eine grössere Beleidigung könnte mir wohl niemals ins Gesicht geworfen werden, als mich der Nachahmung Mendelssohns zu zeihen und obendrein noch im Lied!" (An den Vater, 10. April 1878.) Er glaubte, Hausegger habe die Lieder vor dem Schlafengehen durchgesehen, „denn sonst könnte er niemals zu diesem Fazit gelangen. Sogar ein starker Schumannscher Zug geht durch die Lieder, am meisten in den ‚Traurigen Wegen', aber Mendelssohn nimmer." Der Achtzehnjährige war schon so aufgebracht, wie es der 33jährige Wolf sein konnte.*) Aber 1893 hatte er schon allen Grund mit Hausegger zufrieden zu sein, der das erste Samenkorn seiner Kunst in den Grazer Boden eingepflanzt hatte, und der sein ganzes Leben dafür verbrauchte, Richard Wagners Werk und das seiner Schule in der Stadt heimisch zu machen, zu einer Zeit, wo dergleichen noch als Verschrobenheiten von den guten Musikern geschätzt wurden.**)

„Fast jeden Tag seit einer Woche," ruft Wolf, „erscheint ein grösserer oder kleinerer Artikel über mich und meine Werke in den (Grazer) Zeitungen; einen der wertvollsten von Dr. von Hausegger, dem rühmlichst bekannten Musikästhetiker, lege ich bei." (An Kauffmann, 30. November 1893.) So konnte er beruhigt dem Konzerte entgegensehen.

*) M. Haberlandt: Hugo Wolf, Gedanken und Erinnerungen. Leipzig 1903.

**) Dr. Friedrich von Hausegger (1837—1899) war Rechtsanwalt, sowie Dozent, später ausserordentlicher Professor für Ästhetik und Geschichte der Musik an der Grazer Universität; nebenbei versah er das Amt des Musikreferenten, zuerst an der Tagespost, später am Grazer Tagblatt. Sein Sohn Siegmund von Hausegger gab seine Aufsätze gesammelt unter dem Titel „Gedanken eines Schauenden" heraus. (München 1903.) Daselbst sind S. 244 f. wieder abgedruckt die hier zum Teil zitierten Referate über Wolf.

Auf dem Programme standen nicht weniger als 27 Lieder, und zwar 8 Mörike-, 4 Eichendorff-, 7 Goethe- und 8 spanische Lieder. Wolf selbst begleitete. Eine ganze Reihe von Liedern musste wiederholt werden; niemand ermüdete, der beste Beweis für die vielgestaltige Energie der Wolfschen Musik. Ja Friedrich von Hausegger bekannte in seiner Konzertkritik: „Bei jedem Liede hatte ich den Wunsch, es wieder zu hören, nicht, um mein Verständnis zu klären (in der vorzüglichen Ausführung, welche sie erfuhren, blieben sie nichts an Klarheit schuldig), sondern um es tiefer zu geniessen.“ Es war Hausegger schon „ein Genuss eigener Art“, das feinverzweigte, von warmem Blute durchströmte Geäder der harmonisch und kontrapunktisch ungemein reichen Begleitung zu verfolgen.*)

Der Grazer Abend warf Wolf ein hübsches Sümmchen — 230 Gulden — ab; er wollte ursprünglich nach Venedig einen Abstecher machen, um sich zu erholen, kam aber davon ab und blieb noch kurze Zeit nach dem Konzert in Graz. Er besuchte seine beiden Sänger auf dem Balthahofe, deren Besitzung, war fröhlichster Laune und freute sich des herrlichen Wintertages im Mittellande. Die Einladung des Ehepaares Krämer-Widl, den nächsten Sommer auf dem Balthahofe zuzubringen, nahm er unter der Bedingung an, dass alle Hähne des Gutes vorerst „abgekragelt“ werden müssten, da er den Hahnenkraht nicht vertrage.**)

Wolf erwog auch mit den Grazer Sängern den Gedanken, in nächster Zeit ein Konzert in Wien zu geben. Allein man kam davon wieder ab. Der Wiener Enthusiasmus schien ihm Strohfeuer zu sein, das „für einige Augenblicke lustig aufprasselt, um gleich darauf elendiglich zu verpuffen.“ Und seine ersten echten Erfolge hatte er doch im Auslande erlebt. Seine Bahn bewegte sich nur langsam aufwärts, er sah Morgenröte nach langer Finsternis. Die Hindernisse hatten ihn nicht gebeugt: er war an einen Stern gebunden. Und doch — zu Hause ging's am härtesten vorwärts. Kein Wunder, wenn er abermals daran dachte, im Auslande neue Lorbeeren sich zu holen,

*) In ähnlich warmer und ausführlicher Weise berichtet Franz Petrich, der Kritiker der Tagespost. (2. 12. 1893)

**) Wolfs Empfindlichkeit gegen störende Geräusche steigerte sich derart, dass er später ein Antiphon benutzte.

und dass er es tat, dass er es musste, ist für ihn gerade so bezeichnend wie für einen andern Künstler, der aus der Heimat der Musik kam: Anton Bruckner. Auch er, der mit Hugo Wolf zusammen die neue nachklassische, unter dem Einflusse Wagners erblühte Wiener Schule bildet, musste die bittere Wahrheit des Gedankens erleben, den Grillparzer in mehreren Epigrammen variiert hat: dass es manchmal ein Unglück ist, ein Österreicher zu sein. Als reiner Symphoniker, als absoluter Musiker*) gerade die Gegenerscheinung zu Wolf, ähnelte er ihm in seinem äusseren Geschicke, und Wolf fühlte ihm lebendig sein Wiener Martyrium nach.

„Ihre begeisterten Worte über Bruckner haben mich geradezu überrascht," schrieb er an den Prof. Schmid in Tübingen, der ihm seine Freude über die Romantische Symphonie bekannte. „Unter welchem Glücksstern sind Sie denn geboren, dass es Ihnen in so kurzer Zeit gelungen war, den Schlüssel zur Lösung der Brucknerschen Symphoniensphinx zu finden? . . . Nein, was man in der Welt nicht alles erfährt! Hier, an der Stätte, wo der Genius webt und wirkt, vollständige Ignoranz und absichtliche Verstockheit, blindes Schauen, taubes Hören, derweil in einem stillen Erdenwinkel Deutschlands ein zufällig dahin verstreutes Samenkorn zu üppigster Saat emporspriesst. O, du glückliches Tübingen, gebenedeites Bethlehem! Ja, ja, der alte bewährte Satz von dem Propheten im Vaterlande will sich wieder einmal in Flammenschrift der Welt verkünden. — Ich habe Bruckner Ihren Brief vorgelesen und seine Freude darüber mögen Sie sich nur vorstellen. Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, ganz ausserm Häusel." (Oberdöbling, am Tage Epiphanias 1891.)

Bruckner hatte alle Ursache „ausserm Häusel" zu sein, wenn er von Verehrern in der Fremde hörte. Denn die offiziellen Wiener

---

*) Bruckner war derart absoluter Musiker, dass er sich in seinen Vokalsachen, durch die Texte geradezu beengt fühlte; ausser bei religiösen Texten, die seine Natur auslösten. Bezeichnend ist folgendes: Der Dichter A. S. hatte ihm einen Text für Männerchor gebracht. Bruckner komponierte ihn auch. Als er den Chor dem Dichter vorspielte, äusserte dieser Bedenken wegen einiger Textwiederholungen. „Was, Wiederholungen?" fuhr Bruckner auf, „Sie V . . . hätten S' mehr ‚dicht'!" Er verlangte also, dass sich der „Dichter" nach seinen, des Musikers, Bedürfnissen richte.

Musikkreise ignorierten ihn*) oder brutalisierten**) ihn, ohne dass sie gegen den weltunkundigen Mann einen persönlichen Vorwand gehabt hätten, wie gegen Wolf, weil er im Salonblatte geschrieben hatte. Und es ist gewiss, dass Bruckners Gegner nicht immer ein ganz reines Brusttuch hatten. Ja es kam so weit, dass Bruckner, hilflos wie er war, lieber auf die Aufführung seiner Siebenten Symphonie (E-dur) in Wien verzichten wollte — das Werk war mit Erfolg durch eine Reihe deutscher Konzertsäle gegangen — als dass er es der Wiener Kritik preisgegeben hätte. Um diesen für einen Künstler so schmerzlichen Verzicht zu verstehen, braucht man bloss die Einbegleitungen zur ersten Aufführung der Brahmschen E-moll-Symphonie (Januar 1886) und der Brucknerschen E-dur-Symphonie (März 1886) zu lesen. Zum ersten Falle schrieb Eduard Hanslik am 19 Januar 1886:

„Mit grösster Spannung harrte man der neuen Symphonie von Brahms. Sie hat seit ihrer ersten Aufführung in Meiningen (25. Oktober 1885) bereits eine kleine Triumphreise hinter sich, und wer die entzückten Berichte aus Frankfurt, Köln, Elberfeld gelesen, (oder wer sie auch nicht gelesen hat) musste von Brahms neuestem Werke Grosses und Eigenartiges erwarten. Welche Symphonie aus den letzten 30 bis 40 Jahren vermöchte sich den Brahmsschen auch nur annäherungsweise zu vergleichen?"

---

*) Als Bruckners D-moll Symphonie am 18. März 1894 in den Lamoureux-Konzerten zu Paris zum ersten Male aufgeführt wurde, enthielt das Programm folgenden für Wien nicht gerade schmeichelhaften Vermerk: „Le grand public ignorait encore à Vienne tout ses oeuvres, lorsque Hermann Lévi fit exécuter à Munich en 1886, sa septième symphonie, qui obtint un succès extraordinaire. Alors seulement la société philharmonique de Vienne se décida à jouer des oeuvres de Bruckner . . ." Und die VII. Symphonie war schon 1883 fertig, wurde 1884 von Nikisch in Leipzig gespielt, war 1885 — nicht 1886 — von Levy in München aufgeführt worden, bis sie in Wien daran kam. Die Siebente wurde in Graz, wenn auch nicht um viel, so doch früher gemacht als in Wien: 1886, unter Dr. Mucks Leitung und persönlicher Anwesenheit Bruckners. Noch ein Beispiel: die 5. Symphonie wurde von Franz Schalk am 9. April 1894 in Graz aufgeführt; in Wien kam sie erst 1898 — zwei Jahre nach Bruckners Tode — daran.

**) Max Kalbeck über die vierte, Romantische Symphonie: „— — — sie heisst jetzt die „romantische". Was damit besonders gesagt sein soll, wird uns immer ein Rätsel bleiben . . . romantisch wären diese ewigen Verlegenheitstremolos, Rettungstonleitern, Angstpausen, Notsequenzen, Verzweiflungsfanfaren, das grosse Tschingdarassa, Schnedderendeng und Bumbum?" Dies noch 1896, im Januar vor Bruckners Tode.

Zum zweiten Falle schrieb Eduard Hanslick am 30. März 1886:

„Als Pièce de résistance figurierte Bruckners neue Symphonie in E-dur. Das Publikum zeigte freilich nicht viel „résistance"; es flüchtete zum Teil schon nach dem zweiten Satz dieser symphonischen Riesenschlange, flüchtete in hellen Haufen nach dem dritten, so dass nur ein kleiner Rest der Hörerschaft im Genusse des Finales verblieb . . . Bruckner ist der neueste Abgott der Wagnerianer. Man kann nicht gerade sagen, dass er Mode geworden ist, denn das Publikum will diese Mode nirgends mitmachen ... Ich bekenne unumwunden, dass ich über Bruckners Symphonie kaum ganz gerecht urteilen könnte, so anthipathisch berührt mich diese Musik ... Was hier und da von dem „Triumph" berichtet wird, den Bruckners Symphonie in Deutschland, namentlich in Hamburg und Köln gefeiert habe, ist mit grösster Vorsicht aufzunehmen." (Folgen abfällige Zitate aus deutschen Blättern.)*)

Dass hier mit verschiedenen Massen gemessen wurde, liegt auf der Hand. Man wird es recht und billig finden, dass die anführenden Kritiker für Brahms eintraten, denn auch seine symphonischen Werke waren nicht derart eingänglich, dass sie sogleich sich durchsetzten. Man wird es aber als Ungerechtigkeit, gewiss nicht als Loyalität empfinden, wenn dies auf Kosten Bruckners, dessen Werke die älteren waren, geschah. Bruckner war auch nicht der Mann, der wie Wagner mit Stahlnerven den Kampf um den Stil ausgefochten hätte. Er war wie ein mittelalterlicher Meister: einfältig, demütig, gottesgläubig; er machte Leuten, die ihn indianerhaft behöhnten, Bücklinge, schwieg, litt, und betete zum Allmächtigen.

Rührend ist die Anteilnahme seines kleinen Freundes Wolf, wie dieser danach trachtet, dass eine Notiz über Bruckners Ehrendoktorat (1891) rechtzeitig (durch Rauchberg) in die Neue freie Presse komme, wie er den Neujahrstag 1897 durch die weihevollen Klänge der Siebenten Symphonie einleitet, deren Partitur ihm Grohe geschenkt; eine Anteilnahme, für die er dadurch belohnt wurde, dass ihn, als er im schwarzen Traueranzuge bei Bruckners Leichenbegängnis (Oktober 1896) erschien, ein Polizist an der Kirchenpforte zurückwies. Hugo Wolf wurde nicht eingelassen, weil er nicht — Mitglied des Singvereins war. „Heiter — nicht wahr?" **)

Beide Meister sollten im selben Jahre einen Triumph in Deutsch-

*) Beide Stellen aus der „Neuen freien Presse".

**) Briefe an Faisst, Seite 125.

land erleben, an demselben Tage, an derselben Stätte, der sie für manche Unbill reichlich entschädigen mochte. Schon 1892 war Wolf von Siegfried Ochs gedrängt worden, in Berlin ein grosses Konzert mit Chor und Orchester zu geben. Jetzt führte er den Plan aus. Bei seinem ersten Auftreten in Berlin hatte er sich nur vom Klaviere aus gezeigt, eine kleine Gemeinde gewonnen, aber nicht seine Künstlerpersönlichkeit vollkommen und allenthalben zum Bewusstsein gebracht. Trotzdem seine Sachen eingeschlagen hatten und sein Name durch die Zeitungen gegangen war, hatte ja beispielsweise Professor J. Kohler in Hardens Zukunft noch „den lyrischen Richard Wagner" vermisst, „der für das Lied die Bahn bricht und die Schranken der alten Zeit in Bresche legt", also so wenig von Wolf gewusst oder gehalten, dass er die Ankunft eines neuen Künstlers erwartete, der schon da war. Das beste an dem vom Gegenstande abschweifenden Essay, meinte Wolf, sei der Schlusssatz, und da fehlte noch das Tüpferl auf dem i, das eigenmächtig hinzuzusetzen Leute wie Kauffmann und Grohe sich erlaubten. (Oktober 1893.) *)

Im Jahre 1894 gelang es denn Wolf in Berlin als Chor- und Orchesterkomponist aufzutreten. Durch Siegfried Ochs' Bemühen kam ein Konzert zustande, für welches sieghafte Werke wie der Feuerreiter und das Elfenlied bestimmt wurden — Stücke, die Wolf bis dahin selbst nicht vom Orchester gehört hatte; ausserdem war das grosse herrliche Te Deum von Anton Bruckner ausersehen worden, von den singenden und spielenden Philharmonikern zum zweiten Male vorgeführt zu werden. **) Am Mittag des 5. Januar traf Wolf mit Anton Bruckner in Berlin ein: Die beiden grossen Wiener Tondichter hatten ihre zweite Fahrt nach der deutschen Reichshauptstadt zusammen gemacht. Auf dem Anhalter Bahnhofe wurden sie von Dr. Richard Sternfeld erwartet; neben ihm stand ein anderer Wohlbekannter: Dr. Karl Muck. Dreizehn Jahre waren ver-

---

*) Gegen die Äusserung Wolfs in den Briefen an Kauffmann glaubte Prof. Kohler in einem Feuilleton (No. 255 des „Tags", Berlin) polemisieren zu müssen. Doch wurde er von Gustav Kühl in einer temperamentvollen und glänzenden Replik abgeführt. (Siehe den Kunstwart, Jahrg. 16, Heft 20, Juli 1903.)

**) Erste Aufführung am 31. Mai 1891 in dem zweiten Konzert der Tonkünstler-Versammlung.

flossen, seit Muck und Wolf gemeinsam im Salzburger Musentempel amtiert hatten; nun war der eine Berliner Hofkapellmeister geworden,*) der andere war zum Künstler herangereift — welche Leiden lagen dazwischen! Wolf hatte sich, um die Fahrt nach Berlin antreten zu können, von Grohe noch hundert Mark borgen müssen: das freie Künstlertum war ein bitteres Brot . . . Man begrüsste sich herzlich. Etwas länger musste auf Bruckner gewartet werden, der endlich, zur Heiterkeit der Anwesenden als der Letzte dem Zuge entstieg, kaum kenntlich, da er sich der starken Kälte wegen ganz in Wolle gewickelt hatte.

In der Potsdamerstrasse Nr. 36, bei dem Ehepaare von Lipperheide nimmt Wolf, dem in der rührendsten Weise Gastfreundschaft angetragen ward, Quartier. Hier bewohnt er dasselbe Zimmer, das vor ihm die Gattin Grohes, Frau Jeanne, bewohnt hatte. Nur kurz war das Eheglück der künstlerischen Frau gewesen; schon im Jahre 1893 sollte sie sterben. Mit inniger Bewegung dachte Wolf noch vor seiner Abreise an das ihm nun doppelt heimelige Zimmer. „Kann man sich Schöneres wünschen als Willkomm in einer fremden Stadt, wie den vertraulichen Gruss eines lieben anmutigen Geistes aus paradiesischen Gefilden herüber?" (An Grohe, 29. Dezbr. 1893.) Und nun, da er das Gelass bewohnt, schwebt ihm das Bild der Verklärten im Wachen vor. Gerne weilt Wolf in dem Hause, das so reiche Sammlungen birgt, und im Souterrain zwischen Urväter-Hausrat hat er dem Prof. Sternfeld manches schöne Lied gespielt.

Am Morgen nach seiner Ankunft begibt sich Wolf gleich in die Philharmonie zur Probe. Eben kam der Feuerreiter daran, der nun Wolf selbst „rasend schwer" erschien. Aber „wie ein Donnerwetter" rasselte das Stück auf ihn nieder; fein und duftig machte sich darauf das Elfenlied, dessen Solo Frl. Jong reizend sang. „Ich bin zufrieden mit der Instrumentation. Alles klingt gut und dabei doch bizarr, gerade so, wie ich mir's gedacht." (An Grohe, am Epiphaniastage 1894.) Besonders freute es ihn, dass Siegfried Ochs einen etwas versteckt liegenden feinen Zug in der Instrumentierung des Nachspieles entdeckt und herausgebracht hatte. Dagegen war es

*) Seit 1892.

enttäuscht, dass Mignons Ballade, auf die er grossen Wert gelegt hatte, nicht gesungen wurde, und an ihrer Stelle zwei Stücke: Anakreons Grab und Margits Gesang ins Programm kamen. Bei dem Vortrage dieses Gesanges (aus der Solhaug-Musik) gab es auch einen argen Krach. Die Sängerin hatte das Tempo sehr langsam genommen, und Wolf erinnerte sich nicht mehr, dass er ein besonders langsames Zeitmass vorgeschrieben: so geriet er in unbeschreibliche Aufregung. „Unvergesslich wird mir dabei bleiben“, meint Siegfried Ochs, „wie er auf meinen Vorhalt, dass wir uns ja nur genau nach seiner eigenen Vorschrift gerichtet hätten, antwortete: Das hätten Sie doch gleich sehen müssen, dass das eine Eselei von mir ist.“ Hinterher aber endete alles in Freundschaft.

Am Abend hört Wolf im Opernhause unter Mucks Leitung Bruckners siebente Symophonie. Am 7. findet die Generalprobe des gemeinsamen Konzertes vor einem kleinen geladenen Kreise statt. Auch Bruckner findet sich natürlich ein. Wolf steht neben ihm; eben schloss eine seiner Kompositionen und lebhafter Beifall erhob sich. Da nähert sich ihm der Musiker E. O. Nodnagel — Siegfried Ochs hatte ihn mit Wolf während des Bruckner-Konzertes bekannt gemacht — und sagte ihm irgend etwas Begeistertes. Und mit beiden Händen nimmt Wolf seine Hand und drückte sie krampfhaft. Nodnagel glaubte zu fühlen, wie Wolf zitterte, zu sehen, wie Tränen in seinem Auge blinkten, und er verstand, was das bevorstehende Konzert für ihn bedeutete. Am Schluss derselben Probe schlug Wolfs Stimmung allerdings um: er „heulte“ vor Wut, als der Sänger bei Anakreons Grab eine hohe Schlussnote anbringen wollte . . .

Der 8. Januar, der Tag des Konzertes, kam. Bachs D-moll-Toccata (von Dr. Reimann gespielt) gab die würdige Einleitung. Hierauf dirigierte Eugen d'Albert seine Kantate „Der Mensch und das Leben“ (für 6stimmigen Chor, nach Otto Ludwig). Dann kam Wolf. Margits Gesang und Anakreons Grab, so ungleich auch an Wert, teilten doch dasselbe Schicksal: nicht aufgefasst zu werden. Sie fielen ab. „Hingegen gingen die Leute aufs Elfenlied wie der Bär auf den Honig. Man wusste sich vor Entzücken ja nicht zu fassen. Natürlich musste es wiederholt werden . . . Das glitzerte und funkelte nur so in Mondscheinstrahlen, dass man vor lauter Sehen das Hören vergessen mochte...

Löbliches Comite der

ENTWURF EINES GESU

VON ANTON BRUČKNER AN DIE WIENER PHILHARMONIKER

Der Feuerreiter schlug wie eine Bombe ein . . . Die Wirkung war niederschmetternd . . . Die Aufführung beider Chorstücke war exzellent. Chor und Orchester leisteten das Menschenmöglichste." (An Emil Kauffmann 11. Januar 1894.) Nach dem Feuerreiter „endloser Beifall, Rufe, Geschrei da capo — Wolf — —" Aber er erschien nicht. Er hielt sich im Stehparterre verborgen. Dennoch sollte das Publikum seinen Willen haben, denn als er, nachdem alles sich schon beruhigt hatte, seinen Platz in einer Balkonloge wieder einnahm, fingen Chor und Orchester von neuem an zu applaudieren, das Publikum fiel mit ein, und es blieb dem Komponisten nichts übrig als sich von seiner Loge aus zu verbeugen, was er „mit viel Kunst und Grazie" vollführte.*) Auch Anton Bruckner, dessen Te Deum den Beschluss bildete, erlebte einen Triumph. Rasch kam der Gute aus seiner Loge hervor — Sternfeld konnte ihn die Hintertreppe zum Podium nicht schnell genug hinauf bringen — um nach allen Seiten hin unter „Buckerln", wie er es gewohnt war, für den Applaus zu danken. Er hat sich der Berliner Tage gerne erinnert.

Von den Kritiken sei die Wilhelm Tapperts im Kleinen Journal (9. Januar 1894) hervorgehoben. Die vier Stücke Wolfs bezeugten, heisst es da, aufs neue das eigenartige und hervorragende Talent des Wiener Komponisten, der innerhalb der letzten Jahre die Aufmerksamkeit weiterer Kreise, namentlich der jüngeren Wagnerianer erregt hat.

„Dem ersten, Margits Gesang, war beim besten Willen nicht viel abzugewinnen, obschon sich Frl. Carver alle Mühe gab und die Begleitung fein gespielt wurde. Besseren Eindruck machten die zwei folgenden Nummern: Anakreons Grab, wohl für Bariton gedacht, aber von Herrn Georg Ritter ausdrucksvoll gesungen, und das Elfenlied, welches Frl. de Jong wiederholen musste. Der liebliche Text von Shakespeare bietet reichliche Gelegenheit zu sinnigen Tonmalereien, welche Herr Wolf mit vielem Geschick benutzt hat. Dieses Lied klang ganz allerliebst, namentlich dort, wo der Frauenchor mit eingriff. Ein origineller Einfall war es, den Feuerreiter von Mörike, die

*) So schildert Wolf den Vorgang in zwei fast wörtlich übereinstimmenden Briefen: an Kauffmann (11. Januar) und an Grohe (10. Januar). Die Darstellung Paul Müllers im Hugo-Wolfheft der Musik (1903), als sei Wolf aus Abneigung gegen alles „Dekorative" nicht erschienen, so dass sich hier und da Widerspruch gegen den „hochmütigen" Tondichter erhob, beruht offenbar auf einem Gedächtnisfehler.

schauerliche Ballade, für gemischten Chor und grosses Orchester in Musik zu setzen. Über diese Nummer mögen die Ansichten auseinander gehen, wir gesellen uns zu denen, welche für das Wagnis eintreten werden. Es ist eine geniale Arbeit, schwer, vermutlich sehr schwer auszuführen, denn solange wir denken können, ist etwas ähnliches keinem gemischten Chore zugemutet worden. Vielleicht hindert das später die Verbreitung; gestern hat man kaum etwas von den Dornen gemerkt, so tapfer und schneidig, so frisch und frei lösten alle ihre Aufgaben. Noch vor einem Menschenalter würden viele sich gesträubt haben, Wolfs Feuerreiter durchweg als „Musik" anzuerkennen, gestern (und schon in den Proben) hatte derselbe einen bedeutenden Erfolg; des Klatschens und Rufens war kein Ende ..."

Das Elfenlied Wolfs hatte nicht nur auf das Publikum sondern auch auf die — Verleger Eindruck gemacht, und es geschah zum ersten Male in Wolfs Leben, dass Verleger ihn suchten. Noch Schott hatte das Elfenlied refüsiert. Jetzt wurde es nach einigen Zwischenfällen vom Verleger Adolph Fürstner in Berlin um den Preis von 300 Mk. erworben, wobei einige Freunde Wolfs intervenierten.

Zu einem Liederabende in Berlin, den Wolf gerne gesehen hätte, am liebsten mit Frau Herzog, kam es nicht. Er besuchte das Ehepaar Herzog-Welti zu dessen Freude, und seine Bemühungen galten hauptsächlichst den neu erschienenen Italienischen Gesängen; aber die Sache wollte nicht glücken. Eben sass Wolf im Musikzimmer der Frau Herzog, als sich die Thüre öffnete und ein Gast eintrat, der das Musizieren unterbrach. Es war Richard Strauss, der Frau Herzog seine neuesten Lieder brachte. Dr. Welti stellte die Herren einander vor; zu einem Gespräche kam es aber nicht.

In der Villa Lipperheide wurde Wolf auch von E. O. Nodnagel aufgesucht, der ihm seine Lieder zur Begutachtung vorlegte. Wolf empfing ihn freundlich und führte ihn durch die mit künstlerischem Geschmack ausgestatteten Räume, indem er mit dem Gast vor einigen seiner Lieblingsbilder stehen blieb. Nodnagel, durch Arnold Mendelssohn zuerst mit den Spanischen und Kellerschen bekannt gemacht, hatte unter diesem Einflusse kurz nachher (1892) seine drei Lieder op. 14 geschrieben, von denen er meint, dass sie einen neuen, eigenen Stil trugen. Im Musikzimmer der Villa spielte nun die Szene, von der wir im zweiten Bande bereits Notiz genommen. Wolf tadelte unmotiviertes Modulieren, veranlasste Nodnagel aber dennoch immer anderes

vorzusingen. Als schliesslich der Gast einwendet, nun möchte er wohl gerne einiges von Wolfs eigenen Sachen mit ihm durchnehmen, bricht Wolf ab: „Meine Lieder kenne ich schon.“ Übrigens müsse er sich eilen, da Ochs ihn zum Diner erwarte.

Nodnagel, der schon bei seinem tragikomisch abgelaufenen Debut als Sänger — er ist Bariton — am 24. Januar 1893 das Elfenlied auf dem Programme hatte*), wirkte fortan für Wolf als freiwilliger Wanderapostel. Bald ist er hier, bald dort, ja er dringt bis an die Grenzen der deutschen Zunge mit Wolfschen Liedern vor, dazwischen auch mit der Feder fleissig voran. 1897 erscheint sein Esay „Hugo Wolf, der Begründer des neudeutschen Liedes“ im Magazin für Literatur. Wolf, dem die Arbeit**) von Faisst zugesendet wird, spricht sich in einem Briefe an Nodnagel anerkennend und kritisch aus. Der energische Hinweis auf die fehlerhafte Deklamation „eines Götzen“, wie Robert Franz, der „geradezu reaktionär auf die Entwicklung des Liedes eingewirkt,“ habe seinen ungeteilten Beifall gefunden. „Andererseits wäre es freilich erwünscht gewesen, wenn Sie gerade in dem betr. Aufsatz Ihre mir ganz unverständliche Vorliebe für mediocre Erscheinungen, wie [. . . .], beiseite gelassen hätten. Wie gesagt, oft ist es mir völlig unbegreiflich, dass Sie bei Ihrem feinen Spürsinn fürs Echte dennoch das Falsche und Gemachte gut heissen mögen, und ich möchte Sie ernstlich gebeten haben, die Demarkationslinie zwischen jenen Kontrasten künftighin genauer einzuhalten.“ Nun folgt eine Verteidigung des Hymnus: Dem Vaterland, die wir an anderer Stelle

*) In der Aula des Falk-Realgymnasiums. Nach dem zweiten Abend erschien eine Kritik Tapperts, in der über die „Entdecker ohne Legitimation“ gesprochen wird. Sie nehmen auf der Suche nach einem Messias den ersten besten und schreien, als ob sie am Spiesse stecken: Heureka, Hurrah, Trarara! Hat ihm schon. — Nodnagel sang am 5. Oktober 1893 in Kibarty, dem russischen Grenzdorf, Eydtkuhnen gegenüber, den „Freund“ von Wolf. (Programm russisch und deutsch.) Soweit war gewiss kein Wolf-Entdecker damals vorgedrungen. Ferner veranstaltete Nodnagel Wolfkonzerte in Darmstadt (10. Januar 1894), Worms (13. Januar 1894) und in Berlin (31. März und 24. April 1894) als Teile eines Vortragszyklus: „Das neudeutsche Lied“.

**) In den Schriften des Wiener Wolf-Vereines (I. Folge) ist Nodnagels Aufsatz unvollständig abgedruckt. Auf diesen Aufsatz bezieht sich Wolf in den Briefen an Faisst S. 172.

mitteilten, worauf der Brief abschliesst: „Wie dem auch sei, Ihr gediegener Artikel hat hat (sic) mir doch eine grosse Freude gemacht und dies um so mehr, als ich mich gerade von Ihrer Seite her eines solchen Enthusiasmus nicht versehe.“ (12. Juli 1897.) Dass der Kritiker Nodnagel mit demselben Rechte für andere, ringende Künstler eintrat, wie der Komponist Wolf sie ablehnte, ist begreiflich. Von Richard Wagner konnten wir nicht verlangen, dass er zu Giuseppe Verdi ein Verhältnis hätte finden sollen. Welcher schaffende Geist ist da immer ganz gerecht?

Die Berliner Ereignisse führten Wolf auch mit einem interessanten und feinen Manne zusammen, von dem man so ohne weiteres nicht annähme, dass er mit Wolf habe Berührung finden können. Während einer Probe des Feuerreiters trafen sie sich. Wolf war gerade über die Dinge, die wieder einmal nicht nach seinem Sinne gingen, bis zu zornigen Tränen erregt. Da tritt ein blasser Mann auf ihn zu, den sein Zustand dauert: „Was haben Sie denn? Beruhigen Sie sich doch!“ Und will ihm Trost zusprechen. Aber Wolf fertigt ihn grob ab: „Das geht Sie nix an.“ Es war dies der Prinz Bojidar Karageorgevitch, ein Vetter des jetzt regierenden Königs von Serbien, als Bruckners Begleiter nach Berlin gekommen. Den nächsten Tag trafen sie sich wieder; es war bei einem Souper im Hause eines gemeinsamen Bekannten. Bei wem, kann der Prinz nicht mehr angeben, da ihn „das Gedächtnis des Magens“ im Stiche gelassen; aber er weiss noch, dass Wolf damals lieb und zärtlich war wie ein Kind, und ganz schamhaft fragte: „Sind Sie noch bös?“ So freundeten sie sich an: der Prinz mit seiner romanischen Kultur und der lebhafte wienerische Wolf. Aber Karageorgevitch fand Wolfs Herz, weil er wenig „Prinz“, vor allem ein Mensch, ein Gemüt ist. Und er begleitete Wolf und Bruckner, wenn sie in kleine Berliner Gasthäuser stiegen, wo sie ungeniert beisammensitzen konnten. Und Wolf begleitet Bruckner und den Prinzen wiederum auf den Bahnhof, als sie abreisten.

In Wien wurde die Bekanntschaft erneuert. Wolf kam oft am frühen Nachmittag zu Karageorgevitch, der ein kleines schmales Zimmer in der Johannesgasse (I. Bezirk) bewohnte; und erst am Abend ging er weg. Die ganze Zeit hindurch musste ihm der Prinz spanische Lieder vorsingen und sie mit der Gitarre begleiten. Es

waren dies Lieder, die im Volksmund leben, die man von Wasserträgern um eine Peseta hören und lernen kann. Und der Prinz, der heute als Gesanglehrer in Paris lebt, reiste ehedem viel herum und brachte als Reminiszenz aus Sevilla diese reizenden Habaneras, Cubanitas und Madrilenas mit. Wolf war nicht zu sättigen; immer bat er um ein anderes Lied. Der geistreiche und feurige Gitarrenrhythmus, die Süsse der Melodieen, die nie banal werden, taten's ihm an, und wenn der Spieler bei der Cubanita abwechselnd die Saiten und mit den Knöcheln das Holz schlug, war es zum Entzücken gar. Ein Lieblingsstück Wolfs blieb Calle mayor de Logroño, cuantos sospiros me debes.*) Zur Revanche spielte er dem Prinzen Stücke von Bizet vor und Karageorgevitch gesteht, nie wieder so göttlich hinreissend und funkelnd die Musik des Mädchens von Perth und die Arlesienne gehört zu haben. Als er Wolf aber eines Tags Wolfsche Lieder vorsingt — er besass eine hübsche Tenorstimme — ist Wolf höchst unzufrieden: mit der romanischen Pronunziation des Prinzen kann er sich gar nicht befreunden. Er schlägt ihm vor, die Texte lieber zu übersetzen, und Karageorgevitch tut es. Er überträgt zwei Goethelieder, darunter Anakreons Grab, zwei Spanische, und Mörikes Gärtner ins Französische. Vom Gärtner ist Wolf ganz entzückt: es freut ihn, dass die romanischen Sprachlaute den deutschen Wortakkorden so ziemlich angenähert werden konnten, was Karageorgewitch freilich nur mit grossen Schwierigkeiten und mit Hilfe von Archaismen erreichte.

Damals versuchte Karageorgevitch auch seine Verbindungen mit der Wiener Gesellschaft auszunützen und Wolf in das eine oder andere Haus einzuführen; aber er fand ungeahnten Widerstand.

Später liefen die Lebenswege des Prinzen und des Künstlers ganz auseinander. Sie sahen einander nicht wieder. Wolf war gestorben. Eines Tages ist der Prinz in Hamburg, und man führt gerade den Corregidor auf. Er besucht die Vorstellung. Schon in den ersten Takten des Vorspieles klingt da Seltsames auf: eine E-dur-Melodie im sanften, gleichmässig gewellten Rhythmus. „Was ist das? Was klingt da? Ist das nicht Spanien? Ist es nicht die herzbewegende

*) „Hauptstrasse von Logroño, wieviel Seufzer schuldest du mir!“

Melodie El dia di San Antonio? . . . Dieselbe, die Wolf einst in Wien, dort in dem kleinen Zimmer in der Johannesgasse gehört? . . .“ Und bis an den Hals zitternd, von Erinnerungen aufgewühlt, von Weh geschüttelt, stürmt der Prinz aus dem Theater. Er konnte weiter nicht hören . . .*)

Während seines Berliner Aufenthaltes dachte Wolf auch daran, die berühmte Lilli Lehmann für seine Sache zu gewinnen. Schon bereit, die Kammersängerin in ihrem Heim in Grunewald persönlich aufzusuchen, hört er, dass auf sie nicht zu rechnen sei, zumal da sie Engagements nach auswärts habe. Diese grosse Begabung entging ihm also. Frau Lehmann, in gewissem Belange das Gegenstück von Frau Herzog, obgleich gegen Neues nicht vorurteilsvoll, „hat es hier wie auch sonst, an der Fähigkeit fehlen lassen, bedeutende Aufstrebende zu erkennen und zu fördern“.**)

Das ist ja die Berufsmisere des Liederkomponisten, der Abhängige der Konzertsänger zu sein. Bis es eine Grösse mit ihrem Renommee für vereinbar hält, einen Unbekannten in ihr Programm zu nehmen, wie viele Minen müssen da, um mit Berlioz zu reden, gegraben werden; bis der homo novus würdig befunden wird, wie ewig lange dauert es! Und wenn einmal — dann werden in der Regel „Schlager“ ausgesucht, sichere Applausstücke, die mit mathematischer Sicherheit in jedem Konzert wiederkehren. Nur wenige Reproduzierende, die die Pflicht fühlen, ihre ausgezeichneten natürlichen Gaben in den Dienst der Produktion zu stellen, die den Mut haben, auch gegen den Geschmack des Publikums Programme zu machen. „Tatsächlich werden noch jetzt immer nur die ‚melodiösen‘ von mir gesungen. Vor den sogenannten ‚charakteristischen‘ haben die guten Menschen noch grosse Angst. Das Charakterlose gefällt ihnen eben besser. Das findet sich.“ So hatte Wolf noch 1890 (15. November) an Humperdinck geschrieben, und 1894 war es nicht besser. Ja die „Verborgenheit“ war geradezu „das Lied von Hugo Wolf“ geworden; man sang es zum Überdruss. Wütend äusserte Wolf zu Grohe: „Immer singen's die Verborgenheit, als wenn ich nix anderes g'schrieben hätt'. Ein-

*) Beide Melodien, einander nur in wenigen Noten ähnelnd, werden im Schlussbande verzeichnet werden.

**) Prof. Dr. Richard Sternfeld. Deutsche Rundschau, Juliheft 1903.

stampfen lass ich das Lied noch!" Auch heute grassiert es noch, und die „ungezählten Wunderweisen" aus Mörike, Goethe und Eichendorff stehen, ausser in Konzerten der Wolf-Vereine, nicht auf der Tagesordnung. Von da ist es natürlich noch ein weiter Weg bis zur Stileinheit der Konzertprogramme, obwohl Hugo Wolf, der sich (in einem Briefe an Frau Krämer-Widl) als Gegner „musikalischer Ragouts" bekannte, nichts sehnlicher wünschte. Und gerade die Einheit der Sprache, die jeder Liederband bewahrt, müsste künstlerischer Grund sein, in der Wahl der einzelnen Stücke danach vorzugehen.

In jenen Berliner Tagen kam Wolf auch in einen fröhlichen Zirkel, wo er sein „Menschliches ausbaden" konnte. In faden Soireen, der Menge gegenüber, war es kein Wunder, wenn Wolf, wie Dr. Sternfeld sehr zutreffend bemerkt, oft seine herbsten Seiten herauskehrte: war er doch zu reich an Fehlschlägen, Demütigungen, Sorgen und Bedrängnissen, als dass er deren vergessen konnte, nur weil er in einem Salon zwischen geschniegelten Menschen sass. Doch im Kreise lustiger Kumpane, wie bei den Berliner „Zwanglosen", wurde er heiter und gesellig, sozusagen „aufgekratzt" wie nur einer. Diese Gesellschaft, der u. a. Dr. Sternfeld selbst, dann Siegfried Ochs, Dr. Heinrich Welti, Dr. Max Friedländer, Dr. Paul Schlenther, Brahm u. a. angehörten — also ein erlesener geistiger Zirkel — versammelte sich jeden Freitag in einem Bierlokale. Damals, am 21. Januar, begingen die Zwanglosen gerade ihr zehnjähriges Stiftungsfest: Kommers mit Damen und Wolf dabei. Er taute spät auf, war aber dann einer der Ausgelassensten und trieb tausend Scherze am Klavier. Von 9—1 Uhr kaum beachtet, wird er von 1—4 Uhr der Mittelpunkt der Gesellschaft. Manch drolliges Histörchen ist ausserdem passiert. Dr. Schlenther sprach dort auch an einem Abend mit Wolf über moderne deutsche Dichter, namentlich aber über deren Talente ein Libretto zu machen. Damals war gerade Hauptmanns Hannele neu, und Wolf war so begeistert davon, dass er sich am liebsten mit Hauptmann zusammengetan hätte — hatte er doch einen wahren Heisshunger nach einem kongenialen Textdichter.

So dankte Wolf den Berliner Zwanglosen manche genussreiche und erheiternde Stunde, und auch sie vergassen nicht des Gastes.

„Als ich vier Jahre später," erzählt Dr. Paul Schlenther,*) „nach Wien kam, wollte ich Hugo Wolf besuchen. Allein es war zu spät. So konnte ich ihm nur noch die Ehre der Berliner Zwanglosen an seinem Sarge erweisen . . ."

Am letzten Tage seines Berliner Aufenthaltes — am 24. Januar — wallfahrtete Wolf mit Sternfeld zu einem Grabe: Zum Grabe Heinrichs von Kleist. Es war ein trüber Wintervormittag, als sie in Wannsee ankamen. Bald fanden sie den Hügel, der traurig und einsam, ohne Sonne und Schneehülle dalag. Wolf starrte ihn lange und schweigend an. — — —

Er hatte viel Schönes in Berlin erlebt: das glückliche Konzert, dann einen „feurigen" Tristan, ganz ungestrichen; er war mit anregenden Leuten in heiter-geselliger Runde gesessen, und wiederum streifte er mit Siegfried Ochs, einem lieben und kundigen Cicerone, durch die Museen. Eine Welle köstlichen Lebens hatte ihn erhoben und getragen; aber das Teuerste, was ihm die Stadt geben konnte, war der Hügel in dem Eisengitter, der die Gebeine des Dichters der Penthesilea schützte. Vielleicht wurde ihm in jener Stunde das schöne Wort zum Erlebnis, das Lessing einst für Ewald von Kleists Grab gefunden:

O Kleist! dein Denkmal dieser Stein?
Du wirst des Steines Denkmal sein.

Am 25. Januar verliess Wolf Berlin, um nach Darmstadt zu reisen, wo der Wagner-Verein einen Wolf-Abend gab. Er sass im selben Coupé mit Fritz Mauthner, seinem alten Berliner Bekannten, der nach Frankfurt fuhr, um daselbst einen Vortrag zu halten. In einem Coupé mit einem befreundeten Schriftsteller fahren und nicht von einem Opernbuch reden — damals hätte es Wolf nicht über sich gebracht. Richtig, während man dahinsauste, kam denn auch ein Plan zur Sprache, den Wolf mit Mauthner in Berlin auf einem langen Spaziergang durch den Grunewald schon beredet hatte. Erst im Scherz, nach und nach im Ernste, wurde eine gemeinsame Arbeit erwogen. Der Stoff sollte Mauthners kleinem Buche „Vom armen Franischko" entnommen werden.

*) Brieflich an den Verfasser.



KLEISTS GRAB AM WANNSEE BEI POTSDAM

Wolf meinte, das gäbe vielleicht einen grossen Einakter. Mauthner, der sich etwas mit Musik beschäftigte, äusserte unvorsichtig, er könne Wolf nicht nur den Text, sondern auch gleich die Molodieen liefern und hatte alte böhmische und slowakische Volkslieder im Sinne . . . Das war für Wolf genug, um bissig zu werden. Sollte es ein Scherz sein? Nach längerem Stillschweigen wollte er aber doch von dem Einfall mehr wissen. Man zimmerte den Entwurf eines Szenariums. Aber über diese mündliche Festsetzung ist es nie hinausgekommen, und der arme Franischko verlor sich wieder in den böhmischen Wäldern.

Der Darmstädter Abend war Wolf von allem Anfang an wider den Strich gegangen. Die Sache hielt ihn auf und was versprach er sich davon? Auch war dort Arnold Mendelssohn anwesend, der beste Freund Wettes, und mit Wette hatte Wolf sich vor zwei Jahren gründlich zerzankt und zerzaust. Wie unangenehm also, mit Mendelssohn in einem Saale zu sitzen, der ihm gewiss die Geschichte mit Wette vorhalten oder doch zu fühlen geben werde.

Wolf kommt an; der Liederabend soll im Saale des Hotels zur Traube vor sich gehen. Er trifft richtig Mendelssohn, ist zurückhaltend, etwas misstrauisch. Aber wie erstaunt er, als er hört, es sei eben Mendelssohn gewesen, der diesen Wolfabend zustande gebracht, und auch die Lieder mit Fräulein Zerny, der Votragenden studiert hätte. Also so stand die Sache? Das sah doch ganz anders aus. Nun bedankte er sich sehr artig bei Mendelssohn, wurde ganz zutraulich und klagte über seine Leiden: die peinliche Brachzeit, in der er sich wieder befinde: „Der Faden ist abgerissen, was soll man machen?“ Er erzählte, dass er sich inzwischen mit der Instrumentation einiger Lieder beschäftigt habe und gab, als er Anakreons Grab im Konzert begleitete, Mendelssohn, der ihm die Noten wendete, mit leiser Stimme Andeutungen über die Instrumentierung des Liedes. „Ich erinnere mich, erzählt Mendelssohn, mit der Hand an der Uhrkette in unwillkürlicher Erregung gespielt zu haben, während er begleitete. Das verbat er sich sogleich, und als das Lied zu Ende war, sagte er: „Gelt, Sie nehmen mir's nicht übel, aber —“ und sah mich so gut und treuherzig an, dass ich gerührt war. Ich glaube, sein anfängliches Misstrauen tat ihm leid, nachdem er dessen völlige Grundlosigkeit erkannt hatte, und er wollte mir das ein wenig zu

erkennen geben. Wolf machte mir bei dieser (zweiten) Begegnung den Eindruck, dass die mimosenhafte Zartheit, die sich hinter seinem barschen Wesen verbarg, in besorgniserregender Weise zugenommen habe.“ Nach dem ersten Teil des Programmes hatte E. O. Nodnagel auf Mendelssohns Bitte neben Wolf auf dem Podium Platz genommen, um ihm die Noten umzuwenden.

Aus Bescheidenheit hatte Wolf den grossen, wenn auch nicht „allzutobenden“ Beifall ausschliesslich den Sängern überlassen, und schwächte ihn dadurch ab. Da souffliert ihm Nodnagel verschiedene Male: Verbeugen! Verbeugen Sie sich doch! — und er tut es, wie Nodnagel meint, „nicht zum Schaden des äusseren Erfolges“.

Im ganzen brachte ihm der Abend einen bedeutenden Erfolg: er wurde wiederholt gerufen und war sehr erhitzt und erregt. Der treue Grohe, der von Mannheim herübergekommen war, befand sich im Saale. Als er Wolf nach dem Konzerte sagt, es sei ein Nachtessen mit einigen Bekannten geplant, fragt Wolf sofort, ob da viele Menschen seien. Denn er liebte von jeher kleine Zirkel und war kein Freund von gross angelegten Gastereien, wenn sie auch ihm zu Ehren vor sich gehen sollten. Wie Fontane hatte er keinen Sinn für „Feierlichkeit“. Grohe wusste nicht so genau, wer da sei und bat Wolf mitzukommen. Dieser stürmt voran, öffnet hastig die Türe zu dem kleinen Saal des Hotels, guckt hinein, prallt aber sofort zurück, als er eine Tafel mit 20 Gedecken erblickte, in deren Mitte der blumengeschmückte „Ehrensitz“, festliche Anzüge und Gesichter. Solche offizielle Dinge waren ihm nun gar verhasst; er fürchtete eine wohlgesetzte Ansprache, auf die er wohlgesetzt hätte antworten müssen. Vergebens sucht ihm Grohe klar zu machen, dass es sich hier um eine gutgemeinte Ovation handle, der er sich nicht entziehen dürfe. Er erwidert: „Ich muss frische Luft haben und will spazieren gehen. Hunger hab' ich überhaupt nicht.“ So stürmt er in die Nacht hinaus, und überlässt Grohe die unangenehme Aufgabe, den Herren vom Komitee einzureden, Wolf sei plötzlich — unwohl geworden. Eine Stunde später taucht „der Kranke“ kreuzfidel auf dem Bahnhofe auf, um sich mit Grohe nach Mannheim „einzuschiffen“.

V. Kapitel.

Die schwäbischen Freunde.

In Mannheim, der alten Schillerstadt sollte Wolf die persönliche Bekanntschaft eines Mannes machen, der als guter Geist in sein Leben eintrat, die Zahl seiner Freunde zu vermehren, ihren Wert noch zu erhöhen. Es war dies der Rechtsanwalt Dr. Hugo Faisst aus Stuttgart. „Vor ungefähr 14 Tagen schrieb mir ein Rechtsanwalt Faisst aus Stuttgart sehr viel Schmeichelhaftes und Artiges; unter anderem berief er sich auf Ihre Besprechung der Italienischen, der er vollkommen beipflichtete.“ (An Kauffmann, 5. August 1893.) Hiermit nimmt Wolf zum ersten Male Notiz von dem Manne, der sich enthusiastisch an den Liedern entzündet hatte. Die sachliche Bekanntschaft steigert sich bald zur brieflichen: seit dem Herbst 1893 stehen Wolf und Faisst miteinander in Korrespondenz. Und jetzt wartet Faisst nur den günstigen Augenblick ab, der ihn mit Wolf noch persönlich verknüpfen soll, einen Augenblick, der sich mit dem Mannheimer Aufenthalt ergibt. Grohe ist der Vermittler; Faisst eilt von Stuttgart herüber. Er begibt sich in den Gasthof, in den Wolf ihn bestellt hatte. Auf der Wendeltreppe trifft er einen kleinen zierlichen Mann, der ihm entgegenkommt: Hugo Wolf. Kurze Begrüssung. Hierauf geht es im Sturmschritt in die Wohnung Grohes, bei dem Wolf abgestiegen war. Einen gemütlichen Spazierschritt kannte Wolf überhaupt nicht. Weder nach rechts, noch nach links blickend, den Kopf stark nach vorwärts gebeugt, so rannte er durch die Strassen. In der Wohnung angelangt, geht es bald an den Bechsteinflügel. Wolf spielt „seine Sachen“ vor.*) „Eine magische Ge-

*) In einem Brief an Faisst (21. Oktober 1893) sprach Wolf von seinen Liedern als von „künstlerischen Versuchen“.

walt lag in diesem Spiele", erzählt Faisst.*) „Ich hatte nie zuvor eine so tiefgehende Wirkung von einer Kunstleistung verspürt. Sobald Wolf am Klaviere sass, veränderten sich auch seine Gesichtszüge. Er sah dann viel älter und ernster aus. Man vergass, dass Menschenhände über die Tasten glitten. Zu diesen geistigen Eigenschaften gesellte sich noch eine technische Vollendung, um die ihn der gefeiertste Klaviervirtuose hätte beneiden können. Ein unglücklicher Zufall wollte es, dass die Kuckucksuhr während des Nachspieles zu Anakreons Grab ihre Weisen ertönen liess. Wolf tobte vor Wut. Selbstredend musste das Ungetüm sofort abgestellt werden." Faisst steht ganz unter dem Banne der Persönlichkeit; aber — fügt er hinzu — „der Verkehr mit einem derartigen Manne hatte etwas Aufreibendes an sich. Liszt ist im Recht, wenn er meint, eine einzige Stunde im Verkehr mit einem Genie bekunde eine Ewigkeit."

Von Mannheim fährt Wolf nach Stuttgart, wo am 7. Februar der erste Wolfliederabend stattfand. Die Mitwirkenden sind Frl. Frieda Zerny, Karl Diezel und Hugo Faisst selber mit seinem mächtigen Bariton, ein Stimmcharakter, um dessentwillen Wolf anfangs bedauert hatte, dass Faisst „nur ein ganz kleiner Wirkungskreis auf dem Gebiete meiner musikalischen Lyrik zu Gebote stände." In der Tat sind die Lieder für Bariton an den Fingern herzuzählen; die Hauptmasse der „männlichen" Gesänge ist für Tenor, also die seltenere Stimmgattung, geschrieben.

An dem Stuttgarter Abend nahm Wolf persönlich teil. Erst hatte er sich eine Zeitlang gesträubt, die Begleitung zu übernehmen — weil d'Andrade am selben Abende im Hoftheater den Don Juan sang. „Wann 'S fesch sind, begleiten Sie meine Sachen; i möcht' den d'Andrade hören," sagte er zu Prof. Schmid, der aus Tübingen herübergekommen war. Dann aber entschied Wolf sich doch für Hugo Wolf selbst, dessen „Sachen" er unvergleichlich schön begleitete. Faisst glänzte die Begeisterung aus den Augen. Der Erfolg des Konzertes war gross, über alles Erwarten.

Kurz darauf musste Wolf nach Mannheim zurück, wo es ebenfalls ein Konzert gab, ein Abend, der allerdings minder enthusiastisch

*) Neue Musikzeitung, Stuttgart (C. Grüninger.) 19. Dezember 1901. Der Verfasser ist nicht genannt.

verlief. „Zum Schlusse gab es jedoch reichlichen Applaus und Hervorrufe, worauf ich jedoch nicht reagieren wollte.“ (An Schott, 12. Febr. 1899.) Und am 18. fand in Tübingen eine von Kauffmann veranlasste Matinee statt, abermals mit Fräulein Zerny, Faisst und Herrn Diezel. Ein distinguiertes Publikum, das sich zwar nichts wiederholen liess, aber herzlich applaudierte. Alles gelang so herrlich, dass Kauffmann senior sich unter dem Eindrucke sichtlich verjüngte. Abends ein Spaziergang bei Vollmondschein den Neckar entlang. Auch mit dem finanziellen Erfolge durfte Wolf zufrieden sein. Und über solche Dinge konnte er sich kindlich freuen. Einmal traf ihn Faisst an, als er jubilierend einige erbeutete Goldstücke von der einen Hand in die andere warf und dazu fortwährend die Stelle aus Smetanas Verkaufter Braut vor sich hinsummte: „Das sind Dukaten.“

In Stuttgart wohnt Wolf bei Faisst (in der damaligen Wohnung Archivstrasse 5) sowohl vor als nach dem Konzert. Von Tübingen zurückgekehrt, speist er die ganze Woche bei ihm und Faisst war so generös, dass er sich „einen Sperrsitz fürs Himmelreich erwarb.“ (An Grohe, 2. März 1894.) Die Tage fliegen um so rascher dahin, je glücklicher sie sind. Immer inniger kommt Wolf zum Bewusstsein, welches Prachtgeschenk eines Freundes er an Faisst erhalten hatte. Er fand, was er brauchte: „Echo, Ehrfurcht, Liebe, Glauben, der ihm so wohl, Hilfe, die ihm so not tat.“ *)

Die 107 Briefe, die Wolf an Faisst gerichtet hat, sind die Spiegelungen eines aussergewöhnlich herzlichen Verhältnisses. Die Herzlichkeit aber steigert sich bald zur Intimität. Aus der förmlichen Anrede „Geehrter Herr Faisst“ wird das traulich-schwäbelnde: „Mein lieber Faischt“ oder „Faischterl“, und selbst der guten Haushälterin Louise Trost wird nie vergessen: „Schönen Gruss an Frau Troscht.“

Alles, was Wolf bewegt, jedes innere Erlebnis, strömt in diese Briefe ein. Doch war der häufig für egoistisch gehaltene Briefschreiber nicht einseitig in der Freundschaft, sondern erfüllt von herzlicher Teilnahme für alles, was die Stunde dem Freund Böses oder Liebes bringt. Faisst empfand diese Freundschaft als die Not-

*) Briefe Wolfs an Hugo Faisst, Vorwort von M. Haberlandt. (Stuttgart, 1903, Deutsche Verlagsanstalt.)

wendigkeit seines Lebens. Immer hatte er — man darf auch das Gute von Leuten aussagen, die noch nicht tot sind! — eine edle, hilfreiche und gute Natur kundgegeben: jetzt fand sie den Brennpunkt der Betätigung, das schönste Ziel, den dauernden Halt. Das Verhältnis gestaltete sich von Anfang an deshalb so innig, weil sich Faisst nicht etwa durch fremdes Einreden, sondern durch selbsteigene Eindrücke für Wolf bestimmte. Den musikalischen Weg mochte er durch Wagner gefunden haben. Das Liedbedürfnis, das die Gemütstiefe des Schwaben kennzeichnet, liess später den Dramatiker wieder zurücktreten, während der Umgang mit andern Heroen, mit wenigen, aber erlesenen Geistern — Bach, Beethoven Schubert — beiden Freunden stets gemeinsam war; gerne vergleicht Faisst Hugo Wolf mit dem geliebten Mozart. Durch solche Vorliebe sind seine Neigungen begrenzt, aber innerhalb der Grenzen wurzeln sie tief; für alles, was Wolfs Lied von den modernen Erzeugnissen auch hohen Rangs, unterscheidet, hat er die feinsten Fühler. Und während der Schwabe sonst viel eher zur Nüchternheit als zur Begeisterung hinneigt, das Feuer nicht gerne zum Dach hinausschlagen lässt, entzündet sich in Faisst ein flammender Enthusiasmus. Von dem Wesen dieses Mannes war Wolf gleich in seinem ersten Brief gepackt. Das „Geradezu seines liebenswürdigen Enthusiasmus“ ist typisch für Faisst. Eine unanfechtbare Persönlichkeit, kindlich und feurig, derb und dabei innerlich ungemein zartfühlend, öffnete er den Schwaben bald die Augen darüber, was der Unterschied parteiischer, cliquenhafter Propaganda von persönlich-ursprünglichem Wirken bedeutete. Ihm verdankt Stuttgart Wolf. Woraus man sehen kann, wie vieles selbst im heutigen Getriebe der grossen Stadt dem einzelnen noch gelingen kann! Freilich hatte Faisst weniger die Presse gegen sich, in der er sich selbst ab und zu vernehmen liess. Die Hauptgegner waren, wie wohl überall, die Zünftigen, die Kreise, die sich dem „Königlichen“ Konservatorium freiwillig oder unfreiwillig untertan gaben. „Denn wer als Meister geboren ...“

Faisst hatte gegen alle Hinderungen ein Talent: das der Tatkraft. Er veranstaltete Wolf-Konzerte auf eigene Kosten, lieh die Noten aus, verschickte sie, setzte, wenn's Not war, auch einer Sängergrösse die Pistole auf die Brust, war aber auch der Dankbarste und Liberalste,

wenn ein Künstler in bedrängter Lage sich an ihn wendete oder Rat bei ihm suchte. Wo er konnte, sang er selbst, öffentlich und privat. Einem Besucher zwanzig bis vierzig Wolflieder „in seiner Bude“ vorzusingen, war ihm das schönste. In den Konzerten (Stuttgart, Ulm, etc.) konnte er hinreissen durch sein Feuer. Wolf ist ihm Ein und Alles, er geht in ihm auf, und doch ist diese Hingabe nicht Sport. Wer solche Kleinarbeit nicht enthusiastisch leistet, nutzt einer grossen Sache nicht. Der Energie Faissts ist die Gründung des Stuttgarter Wolf-Vereines zuzuschreiben, der am 1. Januar 1898 ins Leben trat;*) Faisst hat es auch durch „geheimnisvolle Sendungen“ ermöglicht, dass Wolf in den letzten Jahren seines Leben ein eigenes Heim fand, dass er das Glück der „eigenen Weid und Wonne“ endlich kosten konnte. Ohne das Walten des „wackeren Faischtling“ wäre der Künstler noch weiter „auf der Strasse gesessen;“ und er nahm Faissts Scherflein in dem Sinne entgegen, in dem es angeboten war.**) Wolf durfte es ruhig annehmen. Denn Faisst ist ein Charakter, der in bezug auf dezentes Mäzenatentum mit Otto Wesendonck verglichen werden darf. Kein huldvoll auf die Achsel klopfender Gönner, kein Protz des Beschenkens. Im Gegenteil: nichts ist ihm so verhasst wie das schofle Mäzenasspielen. Kurz: Stuttgart verdankt Faisst die Pflege der neuen Liedkunst. Er brachte die geistigen und materiellen Mittel auf. Daher der Erfolg.

Durch Faisst gewann Wolf reiche Beziehungen zur Stuttgarter Gesellschaft. Da ist zu nennen der Hofrat Apollo Klinckerfuss und dessen Gattin, Johanna, eine geborene Hamburgerin, feine Weltleute, die die vornehmsten Verbindungen im Lande, u. a. mit dem württembergschen Hofe besitzen, aber neben ihrer Weltläufigkeit noch die liebenswürdigste Gentilezza entwickeln. In ihrem gastlichen Hause in der Kanzleistrasse traf Wolf auch mit dem Marchese delle Valle di Casanova zusammen, in den Faisst-Briefen sein „italienischer Freund“ genannt. Hofrat Klinckerfuss, dem Berufe nach

*) Er bestand 5 Jahre und wurde am 1. Januar 1903, da er seinen Zweck erreicht hatte, aufgelöst. Während seines Bestehens: 10 Vereins- und 12 öffentliche Wolfabende. — Am 15. Juni 1896 ein Wolfabend in Stuttgart mit Wolf selbst, Faisst, Fräulein Gerok, und Kammersänger Lang aus Schwerin.

**) Vgl. Briefe am Faisst vom 10. III., 25. VI. und 11. VII. 1896.

Vertreter der Klavierfirmen Bechstein und Blüthner, seiner Neigung nach Sammler, besitzt eine sehr wertvolle Sammlung an Musikdrucken, Handschriften, seltenen Büchern über Musik. Seiner Gattin, einer Schülerin Liszts — sie ist noch heute ausübende Pianistin — verdankt die Stadt das Liszt-Denkmal, stiftete sie es doch der Hauptsache nach. Eine enthusiastische Natur, hat sie eine überschaümende Verehrung für Wolf. Auf der Klinckerfussschen Besitzung, oben auf der Feuerbacher Heide, war es auch, wo Wolf das erste Exemplar des Klavierauszuges vom Corregidor überreicht wurde. Da setzte er sich tief befriedigt ans Klavier, und liess auf Frau Johannas grossem Bechstein die Corregidor-Musik in die grosse Breite und Weite hinaus strömen.

In seinem Elternhause zu Heilbronn führte Faisst seinem Freunde Wolf einen anderen Verehrer zu: Dr. Edwin Mayser, der heute Professor am Carlsgymnasium in Stuttgart ist. Gleich Faisst so enthusiastisch veranlagt, dass er fast kein Schwabe mehr genannt werden kann, fasste Mayser für Wolf eine keusche und innige Verehrung. Er geniesst im Lande den Ruf eines tüchtigen Schulmannes und Gelehrten, Wolf aber verlieh dem kindlich-aufrichtigen Freunde den Titel eines „Schreibers der Wolfbande“: Mayser, dem es ein Glück ist, bewundern zu können, hat oft im eigenen wie im Namen seiner liebreichen Frau an Wolf geschrieben und durfte nicht selten Wolfs Briefe an Faisst als Antworten auf eigene Schreiben betrachten. Eine bedeutende geistige Kapazität, gab er den Katalog der alten Musik-Codices des Heilbronner Gymnasiums heraus; was ihn aber aus der Enge des Gelehrten- und Pädagogenlebens, wo manches „drängt und drückt“, in reinere Sphären erhebt, ist das Wolfsche Lied, dem er das tiefere Verständnis manchen deutschen Dichters verdankt.*) In den Briefen an Faisst wird auch August Halms Erwähnung getan. Das ist eine originelle Figur. Ein kleiner Mann mit einer mächtigen Denkerstirne, ungeheuer belesen, ungeheuer musikalisch,**) ungeheuer vielseitig, künstlerisch und fein, beredt und witzig das Ganze zusammengehalten von echt schwäbischem Humor. Erst Theologe,

*) Vgl. Briefe Wolfs an schwäbische Freunde, abgedruckt in den Süddeutschen Monatsheften, 1. Jahrgang, 5. Heft, 1. Mai 1904.

**) Streichquartett in B, bei Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Stiftler in Tübingen, wirkt er jetzt an der reformpädagogischen Anstalt in Haubinda (Sachsen-Meiningen). Dazwischen arbeitete er lange an der Württembergischen Volkszeitung als Kritiker, und war der Partner Dr. K. Grunskys in dessen Vorbereitungs-Konzerten in Stuttgart. Da wurde an zwei Klavieren der letzte Beethoven, Liszt, Wagner und Bruckner musiziert, es wurden die sämtlichen geistlichen Gesänge aus Wolfs Spaniern im „Modernen Chorverein" (13. Januar 1901) vorgetragen.

Dr. K. Grunsky selbst, Konzertreferent am Schwäbischen Merkur, bereitete Wolf, obwohl er ihn persönlich nicht kannte, durch eine Besprechung seiner Lieder (vom 17. März 1897) noch „eine wahre Herzensfreude." Es war die Vorbereitung auf den Liederabend von Frl. Clementine Schönfield und Karl Diezel. Wolf antwortete: „Wenn ich bisher in den meisten Fällen Ursache hatte, mit den Enttäuschten zu klagen: „ich horchte auf Widerhall, und ich hörte nur Lob" — durfte ich auf Ihre herrliche Besprechung hin aus vollem Herzen ausrufen: endlich ein Widerhall, und nicht nur ein Lob" (27. März 1897).*)

Im Wolfschen Freundeskreis steht aber noch das Ehepaar Lambert: Herr Lambert seines Zeichens Architekt und Baurat, ein gebürtiger Franzose, und Frau Gertrud Lambert, eine gebürtige Schwäbin, ein warmes Gemüt, eine musikalische Natur. Sie verehrt Wolf, und hat nebenbei noch für andere Musik manches übrig, für die Wolf nicht zu schwärmen pflegte; auch die Sängerin Helene Merck bleibe hier nicht ungenannt, die, jetzt in Haubinda tätig, mit zirka 80 Wolf-Liedern an zwei privaten Abenden alle Rekords schlug. Endlich noch: der wohlbegüterte Verleger Adolf Nast in Degerloch, der ausser für Hermes, den „handelbeschützenden Gott" auch für Apollo und die Musen Sinn hat, d. h. früher selbst ein wenig sang; ferner der alte Herr Engelmann; dann, als Beispiel wie neue Kräfte sich in Stuttgart regen, der junge Lehrer Schmid, zweiter Musikreferent am Merkur; vor allem aber Hofkapellmeister Karl Pohlig, ein Künstler, der gross, glühend und durchempfindend Wolfsche Musik darzustellen weiss.

*) Wolfs Briefe an schwäbische Freunde.

Emil Kauffmanns, des Wolfschen Erzpriesters, und Dr. Wilhelm Schmids, des Schwiegersohnes und assistierenden Subdiakones, wurde schon gedacht. Und nun, wie steht das Ländle selbst zu Wolf? Welches .sind die Früchte, die in der Sommerhitze dieser Begeisterung reiften? Was bedeutet heute Wolf für Schwaben? Was gilt er dort?

Um es kurz zu sagen: beispiellos ist seine Popularität. Jeder musikalische Honoratiore, namentlich die junge Welt, Referendare, Amtsrichter, Pfarrer, Lehrer, Professoren, Finanzamtleute — alles kennt Wolfs Namen, kennt Wolfs Lieder. Seine Bände liegen auf den ärmlichsten Klavieren, neben dem Schubert-Album auf. Beinahe kein Pfarrhaus, wo das Mädle, wenn sie singt, nicht Wolf singt. Wahre Volkstümlichkeit ist ihm gesichert, Tradition auf Kind und Kindeskinder ist angebahnt.

„Niemand ärgert sich mehr, ja entzückt steht selbst der Philister,
fühlt, in des Schönen Gestalt, ewige Mächte sich nah.“

Allerdings darf man nicht vergessen: Wolf hat Mörike komponiert, und er hat Lieder geschrieben.

Dieses ist's, was vor allem so tief gehegtes Lieben erklärt. Fürs Lied sind die Schwaben, wie schon angedeutet, besonders begabt, d. h. stärker als für alle anderen Kunstgattungen. Dem Musikdrama brachten sie nicht die volle Hochstimmung entgegen, obwohl jetzt die Wagnergemeinde in Stuttgart sehr stark ist. In kompliziertere Werke, wie die von Berlioz und Liszt, fühlen sie sich nicht leicht ein, Orchester- und Kammermusik verlangte vielleicht einen noch höheren Grad von Urmusikalität. Schubert wurde von den Schwaben zwar spät, aber mit einer Wärme aufgenommen, die der ganz gleichkommt, mit der man Wolf aufgenommen hat. Nach Schumann und Mendelssohn ist Wolf tatsächlich der einzige, der in Schwaben volkstümlich wurde. Aber noch mehr. In einem gewissen Belange wurde er sogar Kulturverbreiter, denn durch ihn öffnete sich der Sinn auch für anderes, für Kongeniales, wie etwa für Bruckner oder Liszt.

Dass Wolf in jenen 1894er Tagen in Wohligkeit schwamm, ist begreiflich. Nach der rauhen Wiener Luft dieser warme Hauch von Liebe und Einverstehen, überall offene Arme, überall Freundschaft und gute Augen, keine Demütigung, keine Enttäuschung: Stuttgart wird ihm zur zweiten Heimat. Nur mit einem Manne

hatte er sich nicht einzuverstehen vermocht: mit dem Dichter Richard Voss. Da hatte es ein „G'schmäckle", wie man in Schwaben sagt. Der Marchese delle Valle di Casanova,*) auf dessen Besitzung in Pallanza Voss oft weilte, führt Wolf eines Tages dem Dichter zu. „Voss ist ganz Feuer und Flamme für meine Lieder und förmlich erpicht darauf, einen Operntext für mich zu schreiben. Wollen das beste davon erwarten" — schreibt Wolf unter dem ersten Eindruck an Dr. Strecker. (12. Febr. 1894.) Allein es kam anders. Der Librettist in spe beteiligte sich damals an einem Wohltätigkeitsbazar in der Stuttgarter Gewerbehalle, wo er als Risottokoch im italienischen Kostüm auftrat und seiner Hände Erzeugnis von einem kleinen Herde frisch wegverkaufte. Das ergab allerdings keine ganz günstige Gelegenheit, über dramatische Pläne zu verhandeln. Auch einige Tage später, als Wolf und Frl. Zerny bei dem Marchese mit Voss zusammentrafen, wollte sich nichts ergeben. Wolf ahnte „Salon", und hänselte Voss wegen eines Ordens, den dieser am Halse trug, indem er fragte, ob er das Ding etwa für seine Verdienste um die Kochkunst erhalten habe.

Voss meint dagegen, er habe die grösste Sympathie für Wolf empfunden, habe an seinem ersten Stuttgarter Liederabend „den Flügelschlag des Genius" über sich gefühlt, war tief ergriffen, usw., jedoch habe er auch gefühlt, dass er Wolf nicht sympathisch sei. „Ich weiss nicht, ob ich ihm gleich anfangs unsympathisch war. Jedenfalls wurde ich es ihm sehr bald, was ich auch durchaus verstehe. Ich habe es ihm nie verdacht; habe es stets aufrichtig bedauert." Gegen den Opernplan Wolfs verhielt er sich ablehnend, weil es ihm unmöglich schien, einen Text zu verfassen; er lud Wolf übrigens in seine Waldklause am Königssee ein, doch erschien der Geladene nicht.**) Kurz, sie gingen, wie Wolf sich ausdrückt, „broulliert" auseinander.

Dies war vielleicht der einzige Schatten, der auf die schönen Tage in Schwaben fiel. Am letzten Februar 1894 sass Wolf wieder in seinem Wiener Heim, in Döbling; und wie nach der Rückkehr aus der Fremde zwei Jahre vorher, so fiel ihm auch diesmal das Sichakklimatisierenmüssen sehr schwer. Er hatte draussen zu viel

*) Vollständiger Name: Marchese Silvio delle Valle di Casanova dei duchi dei Ventignano.

**) Das Vorstehende nach Voss' Mitteilungen.

Schönes erlebt, zu viel ehrliche Begeisterung, zu viel treuen Glauben gefunden, um nicht in Wien, wo die Herzen keineswegs „warm noch erglühten", Unbehagen und Dumpfheit zu fühlen.*) So suchte er sich dann in seinem stillen Döbling „zu vergraben". Kleinere Arbeiten wurden vorgenommen.

Ein freudiges Ereignis brachte noch der Monat März: Freund Faisst kam aus Stuttgart, um mit Frl. Zerny zusammen an einem Wolfschen Liederabend in Wien mitzutun. Der Abend fand am 31. März im Bösendorfer Saale statt. Auch Ferdinand Jäger, diesmal glänzend disponiert, sang mit. Fast die Hälfte der Lieder musste wiederholt werden. Das bacchantische „Köhlerweib" wurde von Frl. Zerny so kongenial wiedergegeben, dass das Publikum, wie ein Bericht Helms sagt, selbst in eine Art Trunkenheit geriet.

Am 14. April konzertierte Wolf mit denselben Freunden und Sängern in Graz. Fräulein Zerny kam mit Kellerliedern und der Eichendorffschen Zigeunerin, die sie mit übermütigem Lachen und Trillern vortrug. Faisst gab Goethegesänge, den Biterolf u. a. zum besten; Jäger aber war leider so indisponiert, dass die angesetzten Spanischen, Mörike und Eichendorffs entfallen mussten.**)

Äusserlichkeiten trübten den Erfolg ein wenig. Wolf war mit seinen Sängern sehr zufrieden, das Interesse aber haftete an ihm selber, der hinreissend spielte, nicht ohne böse und deutliche Blicke auf die Menge zu werfen, wenn sie klatschte, bevor das Schlussspiel zu Ende war. Tags darauf eine musikalische Soiree in der Villa Friedrich Hofmanns, in den heimeligen Räumen in der Körblergasse, wo schon so mancher Grosse zu Gaste weilte. Wolf, in bester Stimmung, spielt auf Hofmanns Steinway, Frieda Zerny singt, und die verdienten Wolfianer August und Marie Krämer-Widl wollen

*) Ein Wiener Chorregent äusserte in jener Zeit zum Verfasser, als Wolfs Elfenlied im Wagner-Verein aufgeführt worden war: Bei Wagner kann man noch von Kompositionen reden, bei Wolf nur von Explosionen!

**) Rezension in der Tagespost vom 15. April. Im ganzen sehr lobend. Von Faisst wird daselbst gesagt, dass er „mit einer kräftigen, umfangreichen, nur in einzelnen Tönen der höheren Lage nicht immer edel klingenden Stimme begabt ist." Der Referent tadelte auch die „kühne herbe und eigensinnig erscheinende Modulation" Wolfs bei aller Wertschätzung des Komponisten. Das Konzert fand im Rittersaale statt, und war trotz vorgerückter Saison gut besucht.

auch nicht zurückstehen. Faisst, der nach dem Konzert abgereist war, nahm an dem Abende nicht teil.

Im ganzen mochte Wolf diesen, wie die Grazer Erfolge überhaupt etwas überschätzt haben. Gegen Wien gehalten musste ihm natürlich die moderne Gesinnung der Stadt angenehm auffallen; also „epidemisch" dürfte die Begeisterung kaum gewesen sein. Sie war auf einen Kreis beschränkt, zumal da das städtische Musikpublikum hauptsächlich zum deutschen Musikdrama neigt. Wolf errang mit seiner Oper einen stärkeren und nachhaltigeren Erfolg als je mit seinen Liedern — das machte die Bühne — nach seinem Tode aber erst errang er mit seiner Lyrik die Autorität, gegen die niemand mehr zu opponieren wagt.

Wichtiger aber als Konzert-Erfolge oder Halberfolge war für Wolf, so lange er lebte: dass er Freunde hatte. Und bevor wir in der Chronik seines Daseins fortfahren, wollen wir einen Augenblick bei der Bedeutung verweilen, die die Freundschaftsbündnisse, namentlich die Wiener und die schwäbischen, für ihn besassen.

Seine Freundschaftskultur ist auffallend. Derselbe Mensch, der durch sein ungestümes Temperament sich so viele Feinde macht, durch Widerborstigkeit den einen abstösst, in Heftigkeit den anderen verletzt, den dritten misstrauisch fern hält, derselbe versammelt um seine Person ein Fähnlein treuer Menschen, denen er mit aller Zärtlichkeit ergeben ist. Derselbe Mensch, der so schwer ein auskömmliches Verhältnis zu der Welt findet, sie flieht, ihr trotzt, sie aufsucht und immer an ihr leidet, derselbe empfängt von der Welt Herzen, die sich für ihn opfern, Freunde, die ihn hegen und pflegen, wärmen und hätscheln, für ihn durchs Feuer gehen. Und dieses kommt davon her, dass er Eigenart besass: Persönlichkeit genug, um ebenso stark geliebt als stark gehasst zu werden. Die Freundschaft gibt seinem Leben die breiteste Basis; aus ihrer Fülle aber lässt sich schliessen auf die Fülle seiner Sehnsucht, der Sehnsucht nämlich — geliebt zu werden. Sie teilt er mit allen genialen Menschen. Es ist dieselbe verzehrende Liebessorge, „der Drang sich hinzugeben . . . in dem anderen aufzugehen, sich zu verlieren in einer grossen Gemeinsamkeit des Fühlens" wie Thode es von Michelangelo schildert.*)

*) Michelangelo und das Ende der Renaissance, I. Bd. S. 47.

Wolf hat kein bürgerliches Glück am häuslichen Herde begründet, es kam nicht dahin, dass der David die Lene freite, und eine Meisterin fiel gottlob nicht vom Himmel. Der Liebesinhalt seines Wesens ging in Freundschaft auf; hier fand er all sein Glück. Und es zeigt sich abermals, wie sein sittliches und sein künstlerisches Empfinden aus einer Quelle, aus der Einheit seines Grundwesens fliessen. So wenig er sich als Musiker an Halbpoeten und Flachschreiber anschloss, so wenig ist er als Mensch mit seichten, schlappen, oder unedlen Leuten Arm in Arm gegangen oder auf Du gestanden. Die Charakterköpfe seines Kreises: Eckstein, Faisst, Grohe, Jäger, Hirsch (auch „das Hirschlein" genannt), Kauffmann, Köcherts, Langs, Larisch; Löwe, Mayreders, Potpeschnigg, Rauchberg, Schalk, Schur, darunter die drei Frauen: Köchert, Lang und Mayreder — so verschieden sie nach Anlage, Temperament, musikalischer Bildung, sozialer Stellung sein mögen, vor allem sind sie aussergewöhnliche Naturen, superiore Menschen. Die Freundschaften, die Wolf begründete, sind intensiv wie Liebesverhältnisse; aber sie sind nicht die Mondschein- und Literaturfreundschaften, von denen Hölty einst in Oden schwärmte. Sie sind Schutz- und Trutzbündnisse, aus der Realität des Lebens herausgewachsen, für die Realität des Lebens gemacht. So oft er denn vom „gemütlichen Schaukelpferd der Zukunftsträume" auf den harten Erdboden der Wirklichkeit sauste, es gab stets eine Hand, die ihn aufhob. So viel Tragik auch in seinem Leben war, er fand das Glück der Freundschaft, fand es durch den Reichtum seines Gemütes.

VI. Kapitel.

Innere Leiden, äusseres Leben.

> **Wer ist vollendet, saget,**
> **Wer in der Kunst, im Leben,**
> **Vor seiner letzten Stunde?**
> — — — — — — — — —
> **Michelangelo.**

In den letzten Jahren war es geschehen, dass goldene Sonnenstreifen schon hier und dort über den Weg des Künstlers fielen; aber in seiner Brust war es nicht hell und klang es nicht heiter. Sein verstörter Sinn wühlte noch zwischen Zweifeln her und hin, und während die Erfolge wuchsen, sank das Selbstgenügen. Zwei Schatten sind es, die sich über seine Seele legen; zwei Erscheinungen, die das Vertrauen zur eigenen Kraft untergraben, sein Gemüt in Unrast und Verwirrung stürzen: wieder taucht der Dämon Oper auf, der ihn schon schwer genug hatte heimgesucht, und wieder ist es ein Zustand geistiger Vertrocknung, der ihn wie eine schwere Sünde quält. So lebt er mit unruhigen Nerven, so mangelt ihm die seelische Balance. „Fast möchte ich glauben, dass ich am Ende meines Lebens angelangt bin. Unmöglich kann ich doch 30 Jahre hindurch Lieder oder Musiken zu Ibsenschen Dramen schreiben. Und doch wird es nie zur heissersehnten Oper kommen. Ich bin eben am Ende. Möge es bald ein vollständiges sein — ich wünsche nichts sehnlicher.“ So hatte er nach der Solhaug-Episode an Kauffmann bitterlich geklagt. (1. Juni 1891.) Und im Herbste darauf stöhnt er verzweifelt von neuem: „Die Oper und immer wieder die Oper! Wahrlich, mir graut schon vor meinen Liedern. Die schmeichelhafte Anerkennung als „Liederkomponist“ betrübt mich in die innerste Seele. Was anders will es denn bedeuten als eben einen Vorwurf, dass ich immer nur Lieder komponiere, dass ich doch nur ein kleines Genre beherrsche

und dieses nicht einmal vollkommen, da sich in ihnen ja nur Ansätze zum dramatischen Schaffen vorfänden. Also wäre ich nicht einmal ein ordentlicher Lyriker! Gott besser's!" (An Kauffmann, 12. Okt. 1891.)

Die Oper ist das Leiden seines Lebens, und er ist so schmerzempfindlich geworden, dass er aus jedem Lobe seiner Lyrik nur eine Verneinung seines dramatischen Talentes herausfühlt. Hatte er dieses Talent überhaupt, hatte er es so wie es Mozart oder etwa Lortzing hatten, die in den Wirklichkeiten des Theaters lebten, die alles, was sie für die Bühne schrieben, durch die Bühne schauten? Hatte er es wie Mozart, der sich Stücke aus dem Idomeneo „auf dem Theater" vorstellte und so praktische, bühnenkundige Vorschläge dem Abbé Varesco über den Szenenbau der „Gans von Kairo" machte?*) Oder fanden sich in Wolfs Lyrik wirklich nur Ansätze, verwechselten die, die ihn zur Oper drängten, und er selber dramatische Bewegtheit mit theatralischer Mache? Und doch rief es ihn, zwang es ihn zur höchsten Kunstform. Je weiter er sich von der Oper entfernt sieht, desto unwiderstehlicher zieht sie ihn an. Ein ganzes Musterlager von „Stoffen" war ihm angeboten worden, aber keiner sagte ihm zu, keiner wollte ihm Musik auslösen. Noch im Herbst 1890 hatte man ihm einen Operntext vorgelegt: Hildebrands Heimkehr, ein nicht übles Buch. Aber es hatte einen Mangel, der es in den Augen Wolfs leider ganz unbrauchbar machte: nicht eine einzige weibliche Partie, lauter Männerrollen!

Ein anderer Stoff wird ihm empfohlen: Otto Ludwigs Hans Frei. Aber gleich seinen Vorgängern wird er verworfen. Denn er scheint Wolf mehr für Albert Lortzing als für Hugo Wolf zu passen; das Sujet kommt ihm schrecklich veraltet vor, und überdies zu sehr dem Shakespeare nachgeahmt. „Wenn doch ein findiger Kopf, wie z. B. Sie, seine Fühlhörner im weiten Reiche der Poesie ausstrecken wollte — es müsste denn doch was zu ergattern sein. Meinen Sie nicht auch?" (An Liliencron, 1. August 1891.) Aber es schien, dass sich nichts ergattern lassen wollte, obwohl er sich selbst die grösste Mühe gab, und seine Freunde mit ihm auf der Suche waren. Im Gegenteil. Er bekommt förmlich eine Idiosynkrasie vor allen Texten;

*) S. Mozarts Briefe: vom 30. Dez. 1780, 6. Dez. 1783 u. a.

vielleicht gerade, weil er gesucht hatte. Wie Schumann einst nach der „deutschen Oper" ringend, über zwanzig Stoffe in seinem Vormerkbuch notiert hatte,*) so auch Wolf. Er besass „schon eine kleine Bibliothek der scheusslichsten, viehischsten, mörderischsten, trottelhaftesten, haarausreissendsten, leichenschänderischsten Operntexte", und sah einlaufende Postpakete und Rollen nur mit Schauder an — „ahnend das Grässliche, Unvermeidliche, dem mich mein Operndrang geweiht." (An Grohe, 9. Januar 1892.) Man sieht, wie intensiv er an seinem „Operndrange" leidet: er erfindet groteske Superlative wie „haarausreissendste", um dem Freund seinen Jammer anschaulich zu machen. Und die Bedrängnis wächst fort.

Das ewige fruchtlose Suchen nach dem Stoff quält ihn wie ein gräulicher chronischer Katzenjammer. Es ist vielleicht mehr: eine Tragödie, das Promethiden-Geschick eines Künstlers, würdig, selbst der Stoff eines Dramas zu sein.

Da kommt der erste Berliner Aufenthalt, die Märzzeit 1892, und zu gleicher Zeit ein Lichtstrahl. Fast scheint der erlösende Stoff gefunden zu werden. Wolf entbrennt mit einem Male für die Idee, den Manuel Venegas zu komponieren. Die Novelle des Don Pedro de Alarcón muss seine Oper werden. In Genées Hause hat er zuerst davon gehört. F. Zell hatte Genée, dessen librettistischer Mitarbeiter er war, das Buch geschickt. Genée las es und dachte daran, ein Opernlibretto daraus zu machen, falls sich für die Eigenart des Stoffes ein gleichgestimmter Musiker fände. Er selbst hatte wohl nicht übel Lust, aber er fühlte sich auf dem hohen Kothurn nicht recht behaglich. Da besucht ihn Wolf und spielt ihm seine Spanier vor. Eben sitzt er am Flügel, da kommen Genée sowohl wie seine Tochter im Augenblick auf denselben Einfall: Annie Genée holt stillschweigend das Buch aus dem Nebenzimmer und kehrt damit zurück, als der Vater sie eben bitten will, es zu holen.

So wird seine volle Aufmerksamkeit auf die merkwürdige Novelle

---

*) Schumann hat schon als Knabe Opernpläne gemacht. 1830 komponierte er an einem Hamlet. 1847 wählte er Hebbels Genoveva. Reinicks Bearbeitung entsprach ihm nicht, Hebbel lehnte die erbetene Verbesserung ab, und Schumann machte sich nun selbst daran, indem er vieles aus Tiecks Genovevadrama und aus Hebbel nahm.

gerichet; es ist bei Wolfs grosser literarischer Belesenheit allerdings nicht ausgeschlossen, dass er sie schon früher gekannt habe, aber tatsächlich taucht in seinen Briefen der Name Manuel Venegas nicht früher auf.*) Das Buch war in deutscher Übersetzung bereits im Jahre 1882 (in der Speemannschen Ausgabe) erschienen. Im Original El niño de la bola (Das Kind mit der Himmelskugel) benannt, ist es eine der letzten Arbeiten des genialen Alarcón, ein Roman, von dem behauptet wird: der Dichter habe sich mit ihm gegen die verteidigen wollen, die ihn nach dem Roman El Escándalo, einer Apotheose des Jesuitismus, für „bekehrt" hielten.**)

Die Farbenglut des Milieus, die tiefen Leidenschaften, aus denen die Handlung hervorquoll, die Mystik, die Volkstümlichkeit, der Realismus, die zu einem Bilde echt spanischen Lebens zusammenflossen, alles dies reizte Wolfs Phantasie, alles dieses erfüllte ihn mit hinreissender Lust. Er kehrt nach Wien zurück und erzählt den Freunden von dem Stoffe, der ihn nun ganz erfüllt. Eines Tages eilt er zu Schur, der gerade krank zu Bette liegt, und ihm demonstriert er den ganzen Manuel Venegas vor. Er setzt sich ans Krankenlager und entwickelt die Handlung, zeichnet die Personen, und als er zum Schluss kommt, springt er vom Stuhle auf, greift mit den Händen in die Luft und stellt am eigenen Leibe den Tod der Soledad dar. Seine Arme scheinen ins Endlose zu wachsen, in dämonischem Fieber umschlingt er die eigene Brust wie mit Eisenklammern, er keucht, stöhnt und lechzt — — ein gellender Schrei — — darauf tiefe Stille — — die Liebesuntat war geschehen: mit unheimlicher Anschaulichkeit hatte er gezeigt, wie die Geliebte in den Armen des Geliebten erwürgt wird . . .

Diesen Stoff zu komponieren erfasst ihn eine wahre Leidenschaft, und er sieht sich gleich nach einem „Dichter" um. Die schwierige Bearbeiterfrage taucht auf. Wer mochte da geeignet sein? Genée? Oder Schur? Zunächst — es war im April 1892 — muss Schur herhalten. Warum soll ein kunstbegeisterter Bankbeamter, ausgezeichnet durch wählerischen Geschmack, nicht ein Libretto leisten können?

*) Die Episode, wie Wolf in Genées Hause mit dem Stoffe bekannt wurde, nach den Angaben der Frau Annie Obermayer.

**) H. Keller-Jordan in der Beil. der Allg. Ztg. München 3. Okt. 1902.

Aber Schurs Entwurf befriedigt ihn nicht ganz: er findet, dass die Exposition zu undramatisch sei, weil sie die Vorgeschichte nur erzähle. Also muss es mit einem anderen Dichter versucht werden. Er wendet sich an Adalbert von Goldschmidt, seinen alten Freund; vielleicht, dass er es besser trifft. Goldschmidt zeigt sich denn auch bereit und entwirft mit geschickter Hand augenblicklich ein Szenarium. Und dieses Szenarium wandert im Sommer 1892 an Hermann Wette in Köln, damit es ausgearbeitet werde. Denn die Versifikation zu machen, hatte Goldschmidt sich geweigert. Wolf bittet Wette, den Roman des Alarcón vorerst durchzulesen. Dann zählt er seine Wünsche auf. „Das Szenarium, vom Komponisten Goldschmidt verfasst, hat meinen Beifall; möge es auch den deinigen haben. Es scheint mir äusserst wirksam und bühnengemäss zu sein, wenn auch der Erzählung zuweilen Gewalt angetan wurde, was übrigens nicht zu vermeiden war. Für den unmusikalischen Namen Soledad wirst du wohl einen besser klingenden zu finden wissen — die anderen Gestalten behalten ihren Namen. Arregui, mit dem in der Novelle nicht viel anzufangen war, ist, wie mich dünkt, in der Bearbeitung eine ganz respektable Persönlichkeit geworden. Ich brauche dir wohl nicht erst zu sagen, welches Vertrauen ich in deine dichterische Kraft setze, und welche Hoffnungen ich an deine hilfreiche Mitwirkung knüpfe. Nur eines noch: tu dir in bezug auf das Versmass nicht den mindesten Zwang an. Je freier, desto besser. Lass Vers und Prosa abwechseln und vor allem: lass es an starken Akzenten nicht fehlen. Es müsste mit dem Teufel zugehen, wenn wir nicht ein herrliches Werk zutage förderten. — Die Handlung soll im 17. Jahrhundert und nicht wie in der Novelle im 19. spielen. Dadurch wird das religiöse Moment zu grösserer Geltung gelangen und auch die Gerichtsbarkeit zum Schlusse des zweiten Aktes glaubwürdiger erscheinen. Und nun gebe Gott, dass du meine Begeisterung für diesen Stoff teilen mögest, auf dass diesem Liebesbunde ein kräftiges, lebensfähiges Geschöpf erwachse. (An Wette, 22. Juli 1892.)

In aufgeregter Ungeduld sieht Wolf der Antwort des Freundes entgegen. Hier war ein verheissungsvoller Stoff, hier war ein verheissungsvoller Poet — der Dichter der Lieder vom Winde! — nun hatte er alle Aussichten; jetzt musste es gelingen, jetzt oder nie.

Allein der erhoffte Liebesbund sollte gar nicht geschlossen werden, geschweige denn, dass das erwartete lebensfähige Geschöpf zur Welt kam. Denn was Wette antwortete, schlug ihm wie ein kalter Wasserguss ins brennende Angesicht: Wette erwiderte, dass er mit dem Szenarium gar nichts anzufangen wisse, weil es die edle Dichtung zu einem gewöhnlichen Ehebruchsskandal herabsetze, die Charaktere verflache, ja dass er überhaupt fürchte, Wolf sei mit seinen dramatischen Ideen auf einem Holzweg. Und um zu zeigen, was er unter gesunder, tragischer Kunst verstehe, schickte Wette „Elsi, die seltsame Magd“ als Probe ein. Wolf las das Buch und bedauerte alsbald, Wettes Auffassung von gesunder, tragischer Kunst nicht teilen zu können. Die für Arnold Mendelssohn bestimmte Elsi wanderte schleunigst nach Köln zurück; dagegen verlangte er Wette das Goldschmidtsche Szenarium ab. Einer schalt die dramatischen Ideen des anderen. Aber es kam noch ärger. Der herrliche Stoff hatte es Wette inzwischen angetan, er fühlte sich gereizt, ihn selber zu verarbeiten, und, da Wolf sich einverstanden erklärt, macht er einen Plan zurecht, den er für „ein getreues Abbild des Alarcónschen Werkes“ hält. Aber mit dieser Dichtung konnte sich Wolf absolut nicht befreunden: kaum glaubte er darin den Autor der prächtigen Windlieder noch zu erkennen. Er ging auf den Plan gar nicht weiter ein und schickte dem Verfasser das Manuskript zurück. Die beiden verstanden sich gar nicht; möge jeder nach seiner Fasson selig werden, meinte Wolf schliesslich. Missverständnisse spielten ausserdem in die Angelegenheit hinein. So hatte Wette unvorsichtigerweise angefragt, auf welchen Gewinnanteil er rechnen könne, eine Frage, die damals nahe lag; das berührte nun Wolf unangenehm, obwohl er keinen Scheidungsgrund daraus machte. Aber er fand Wettes Entgegnungen grob usw. Kurz und gut: die Angelegenheit war ganz verfahren, der Operplan scheiterte, und beide waren mit einem Male um einen Freund und eine Hoffnung ärmer. „Das ist so meine Art,“ bekennt Wette in seinem kräftig-schönen Krauskopf, „dass ich Menschen, die mir nahe stehen, miterlebe, dass ich ihre Gedanken und Gefühle kenne, als wären sie mein eigen. Das wissen auch meine Freunde.“ Hier aber scheint es, hatte Wette den Freund so wenig miterleben können, als ihn der Freund.

Wolf gab allerdings die Hoffnung auf den Manuel Venegas nicht gleich auf; war auch die Ausführung missglückt, er glaubte an den Stoff. Noch im Herbste machte er Dr. R. Sternfeld auf die Novelle aufmerksam, die zu dem Herrlichsten gehöre, was die gesamte Weltliteratur besitze, und dann wendet er sich an Dr. L. Strecker: „Ich verspreche mir davon einen äusserst wirkungsvollen Operntext, falls sich ein begabter Dichter an die Dramatisierung des herrlichen Sujets wagen sollte.“ (18. Oktober 1892.) Der „begabte Dichter“ — er fand sich nicht. Und die Idee, der sein ganzes Wesen zujauchzte, verschwand vom Horizonte wie eine Fata Morgana, als er sich näherte: Ekel erfasst ihn und Überdruss. Er will vom Opernkomponieren überhaupt nichts mehr wissen. Librettisten von Profession schafft er sich vom Halse. Was sollte er mit ihnen! „Und doch,“ ruft er aus, „fände sich endlich der Rechte! der Echte! Mit welchem Jubelrausch würde ich in seine Arme stürzen, und mich mit ihm vermählen, um das zu gebären, was nur ein Dichter zu zeugen vermag.“ *) Und er beklagt, was er nur zu gut weiss, dass „Vater und Mutter zugleich sein“ nur einer Erscheinung wie Wagner beschieden war; er leidet an einer Situation, in die sich manch anderer ringender Musiker vor ihm gebracht sah. Hatte man doch Beethoven ebenfalls alle erdenklichen Stoffe vorgesetzt — indische, römische, wendische — alle erdenklichen Texte für die zweite Oper empfohlen — von Schiller bis Grillparzer — bis er endlich in sein Tagebuch eingräbt: „Poesie du selbst machen, zuweilen die Silbenmasse der Oper nachahmen usw. oder sonst ein gutes Lehrbuch, Professor Stein oder ein anderer der Poesie deswegen fragen.“ Derselbe Gedanke, auf den Wolf verfiel.

Beethoven hatte freilich das Glück gehabt, die Leonore zu finden, den keuschen Stoff, der seiner würdig, den grossen Stoff, der seines Ausdruckswillens fähig war, so dass das Werk eine singuläre Erscheinung in der Opernliteratur geblieben ist. Sollte es Wolf beschieden sein, den würdigen und gehorsamen, den dichterischen Stoff zu finden? Oder sollte er über Buddha, Pokahontas, Hans Frei und wie sie alle hiessen, nicht hinauskommen?

Auch Spohr war — eigentümlich genug — am Ende dahin-

*) 22. Dezember 1892. Von Edm. Hellmer zuerst veröffentlicht im „Neuen Wiener Tageblatt“ vom 6. Juni 1902.

gekommen, sein eigener Textdichter zu werden, und er arbeitete (mit Hilfe seiner Frau) die „Kreuzfahrer“ als „musikalisches Drama“ aus: Die ihm häufig gesendeten Opernbücher brachten ihn auf den Gedanken.*) Und Wolf trieb geradeso über die Schablone hinaus. Er wollte natürlich keine Theateroper oder „Musizieroper“ komponieren. Sein Text sollte würdig sein, in Musik gesetzt zu werden, das ganze Werk aus dem Geiste der Wagnerschen Zeit geboren, und doch keine Wagner-Imitation sein. Das Buch, das ihm zugesagt hätte, hätte poetischen Tiefgang haben müssen wie ein Gedicht Mörikes, die derbe Kraft Eichendorffs, die Höhe und Klarheit Goethes, die sinnliche Freude und Schwüle spanischer Gesänge. Wo fand sich dies alles zusammen? Liess sich dies überhaupt von einem Bühnenwerk verlangen? Und er selbst fühlte wohl zu deutlich, was dichterisch sei, aber machen — konnte er's nicht.

Wie ein roter Faden, oder, wenn man will, wie ein schwarzer zieht sich die Opernidee weiter durch das Leben der nächsten Jahre hin. Mit jedem Jahre ein neuer Plan, und mit jedem Jahre eine neue Enttäuschung; und wacht er von einem bösen Traum auf, er ist bereit den nächsten zu träumen; und er sucht und sucht und sucht. In diesem Drama gibt es mitunter abenteuerliche Episoden. Im Februar 1893 macht Dr. Strecker den Komponisten darauf aufmerksam, dass der Herzog von Koburg-Gotha einen Preis von 5000 Mark für eine neue Oper ausgeschrieben habe, und ermuntert Wolf an der Konkurrenz teilzunehmen. Auch das Sujet hatte er schon: Actéon von Scribe, dasselbe Buch, das von Auber komponiert worden war.**) Fünftausend Mark waren allerdings keine zu verachtende Sache. Und der Stoff —? Wenn man höflich war, konnte man ihn „ganz reizend“ finden. Sicherlich eine Idee, die effektvoll zu verwerten wäre, wenn ein geschickter Macher — an Dichter dachte Wolf schon gar nicht mehr — es auf sich nähme, einen neuen Schlauch für diesen alten Wein zu erzeugen. „Aber, wo selbst diesen Macher finden in einer Zeit, wo nur der blödeste Aberwitz von der Opernbühne zu einem nicht minder aberwitzigen Publikum

*) Siehe Spohrs Selbstbiographie, S. 284. Die Kreuzfahrer nach Kotzebue.
**) Aufgeführt in der Pariser komischen Oper 1836. Die Oper ist einaktig.

spricht! Was heutzutage nicht im Zuschnitte eines Mascagnischen Operntextes gehalten ist, scheint a priori schon dem Tode geweiht zu sein. Unserem modernen Opernpublikum wird es nur noch wohl, wenn ihm das Herz durch die brutalsten Effekte zerdroschen wird, wie billig diese Effekte auch immerhin sein mögen. Witz und Grazie haben lange aufgehört die Würze eines Kunstwerkes zu bilden, und doch müsste nur in diesen beiden Elementen die Stärke eines Stückes wie Actéon zu suchen sein. Gewiss ist es auch kein Zufall, dass gerade ein so findiger und graziöser Geist wie Scribe auf diesen Stoff verfiel; ein Deutscher würde doch nur eine Zote daraus gemacht haben und zumal einer unserer modernen Scribenten des fin de siècle; besser, der Schleier der Vergessenheit ruhe über dem Stücke, als dass er von plumpen Händen hinweggezerrt, die Grazien beleidige. Schliesslich ist auch die Zeit bis zur Einsendung allzu knapp bemessen, zumal für einen so gewissenhaften Arbeiter, als ich es in Kunstsachen bin. Ausserdem ist mir Fortuna von je her unhold gewesen, und ich habe wenig Vertrauen auf ihre Gunst bei Konkurrenzen. (An Dr. Strecker, 4. März 1893.)

So wurde die alte Scharteke wieder eingesargt. Fast gleichzeitig aber beschäftigt sich Wolf schon mit einem neuen Projekt. Im Weitsprunge durch die dramatische Literatur kommt er auf Grillparzers „göttliches" Lustspiel Weh' dem der lügt. Ein eminent musikalischer Stoff, wie ihm scheint. Das wird das richtige sein. In der Tat: es sind groteske und lyrische Elemente köstlich gemischt. Nur die fünf Akte taugen nichts. Aber das Stück liesse sich vielleicht ganz gut auf drei reduzieren, ohne dass man es vergewaltigen müsste. Also drei Akte, wodurch man den dummen Galomir, mit dem musikalisch nicht viel anzufangen ist, auf gute Manier los wird. Der erste und vierte Akt würden in der Opernbearbeitung freilich zu entfallen haben; hingegen ist eine Verwandlung im zweiten Aufzuge nicht zu umgehen. Macht nichts. Bei Grillparzer finden sogar zwei Verwandlungen in diesem Akte statt. „So weit nun wäre ich. Nun muss ein Dichter weiterhelfen und diesen zu finden wird jetzt mein einziges Bestreben sein." (An Dr. Strecker, 4. März 1893.) Aber den poetischen Bearbeiter Grillparzers fand er so wenig, wie er den Shakespeares oder Alarcóns gefunden hatte. Kurze Zeit darauf, im

Mai, lässt er die Idee gänzlich fallen, für die er sich so rasch erwärmt hatte.

Wie ein Irrlicht narrt ihn die Oper. Nach langem Suchen in die Kreuz und in die Quer stand er wieder da, wo er von allem Anfange gestanden: dem Nichts gegenüber. Er hatte an zeitgenössische Dichter gedacht, an Dichter aller Arten, an Liliencron, an Hauptmann, an Sudermann, in Berlin vorübergehend an Ernst von Wolzogen, in Stuttgart an Richard Voss. Aber keine Hilfe von keiner Seite. Im Konventikel der Berliner Zwanglosen hatte ihn Paul Schlenther auf Frau Else Bernstein (Ernst Rosmer) in München aufmerksam gemacht, auf die Dichterin der Humperdinckschen Königskinder. Vielleicht war hier etwas zu holen; des Versuches war die Sache wert. Im Juni 1894 besucht Wolf denn auch die Dame anlässlich eines kürzeren Aufenthaltes in München. Er wird von ihr auf das liebenswürdigste empfangen und findet sie geneigt, auf seine Vorschläge bezüglich einer komischen Oper einzugehen. Doch bittet sie ihn einstweilen zuzuwarten, bis sie ihr Gedicht Königskinder veröffentlicht habe, damit er Einblick in die Art und Weise ihres Produzierens gewänne. „Leider ist das Buch noch immer nicht erschienen, mithin noch keine Veranlassung gegeben, ihr mit praktischen Vorschlägen näher zu treten.“ (An Sternfeld, 14. Juli 1894.) Der Besuch hatte ebenso der Frau Bernstein selbst, wie deren Vater Heinrich Porges gegolten, der damals beabsichtigte, den Feuerreiter aufzuführen. Wolf spielte Porges auch mehreres vor, klagte über Wien, über seine Schlaflosigkeit, entschuldigte sich ab und zu wegen seiner Nervosität, die aber an diesem Nachmittage nicht sonderlich auffiel. U. a. erzählte er eine tragikomische Geschichte von dem minimalen Honorar, das ihm ein . . . Gesangverein für die Aufführung eines seiner Werke angeboten habe u. dgl. m. „Im Eindruck seines Wesens überwog das Interessante das Bedeutende, das Geistvolle das Tiefsinnige.“ So Frau Bernstein selbst. Zu einem Zusammenarbeiten mit Wolf ist es nicht gekommen.

Im Herbste desselben Jahres sollte der müde gemarterte Künstler ein anderes Opernabenteuer bestehen. Grohe, der die Not des Freundes kennt, und ihm behilflich sein will, sendet das Libretto eines „Dichters“ zur Ansicht ein. Vielleicht, dass es Gnade fände.



DER MICHAELERPLATZ IN WIEN MIT DEM ALTEN CAFÉ GRIENSTEIDL

Mai, lässt er die Idee gänzlich fallen, für die er sich so rasch erwärmt hatte.

Wie ein Irrlicht narrt ihn die Oper. Nach langem Suchen in die Kreuz und in die Quer stand er wieder da, wo er von allem Anfange gestanden: dem Nichts gegenüber. Er hatte an zeitgenössische Dichter gedacht, an Dichter aller Arten, an Liliencron, an Hauptmann, an Sudermann, in Berlin vorübergehend an Ernst von Wolzogen, in Stuttgart an Richard Voss. Aber keine Hilfe von keiner Seite. Im Konventikel der Berliner Zwanglosen hatte ihn Paul Schlenther auf Frau Else Bernstein (Ernst Rosmer) in München aufmerksam gemacht, auf die Dichterin der Humperdinckschen Königskinder. Vielleicht war hier etwas zu holen; des Versuches war die Sache wert. Im Juni 1894 besucht Wolf denn auch die Dame anlässlich eines kürzeren Aufenthaltes in München. Er wird von ihr auf das liebenswürdigste empfangen und findet sie geneigt, auf seine Vorschläge bezüglich einer komischen Oper einzugehen. Doch bittet sie ihn einstweilen zuzuwarten, bis sie ihr Gedicht Königskinder veröffentlicht habe, damit er Einblick in die Art und Weise ihres Produzierens gewänne. „Leider ist das Buch noch immer nicht erschienen, mithin noch keine Veranlassung gegeben, ihr mit praktischen Vorschlägen näher zu treten.“ (An Sternfeld, 14. Juli 1894.) Der Besuch hatte ebenso der Frau Bernstein selbst, wie deren Vater Heinrich Porges gegolten, der damals beabsichtigte, den Feuerreiter aufzuführen. Wolf spielte Porges auch mehreres vor, klagte über Wien, über seine Schlaflosigkeit, entschuldigte sich ab und zu wegen seiner Nervosität, die aber an diesem Nachmittage nicht sonderlich auffiel. U. a. erzählte er eine tragikomische Geschichte von dem minimalen Honorar, das ihm ein . . . Gesangverein für die Aufführung eines seiner Werke angeboten habe u. dgl. m. „Im Eindruck seines Wesens überwog das Interessante das Bedeutende, das Geistvolle das Tiefsinnige.“ So Frau Bernstein selbst. Zu einem Zusammenarbeiten mit Wolf ist es nicht gekommen.

Im Herbste desselben Jahres sollte der müde gemarterte Künstler ein anderes Opernabenteuer bestehen. Grohe, der die Not des Freundes kennt, und ihm behilflich sein will, sendet das Libretto eines „Dichters“ zur Ansicht ein. Vielleicht, dass es Gnade fände.



DER MICHAELERPLATZ IN WIEN MIT DEM ALTEN CAFÉ GRIENSTEIDL

Allein die Wirkung war unerwartet. Wie eine Bombe explodierte der Zorn Wolfs, und er schrieb eine wütende Epistel nach Mannheim, einzig in ihrer Art: „Der gute [....] ist doch wohl nicht bei Trost. Lässt gleich zu Beginn des Stückes dasselbe auszischen. Zischischas zischischi usw. usw.! Mir fällt dabei der alte Rabelais ein, der seinen Panurg in allen möglichen und unmöglichen Sprachen sein Leid beklagen lässt, und da die Umstehenden ihn absolut nicht verstehen können, ruft einer derselben: Sprichst Du fuchsschwänzisch oder zaunpfählisch, oder in der Sprache der Botokuden? So etwa möchte man auch diese ‚Sturmgeister‘ befragen. Wagner hat bereits das Äusserste im Onomatopoetischen geleistet, wenn die Rheintöchter das vielgelästerte und verspottete Wagalaweia anheben; aber was die Rheintöchter sich erlauben dürfen, durften sich die ‚Sturmgeister‘ noch lange nicht gestatten. Es sollte mich ja nicht wundern, wenn das Publikum, angeregt durch ihren herausfordernden Gesang, einmütig in die Weise mit einstimmte und munter mitgröhlte: Zischt du, zisch' i, also zischen wir, zischi, zischi, zischizischizischizischi. Vorhang herunter, und der Spass hat ein End. — — — Lesen Sie doch dieses Machwerk, und Sie werden mit Schauer gewahr werden, wie weit es die Stümperei in der Poesie gebracht hat. Und solches Geschmiere nennt man kühn Opern*dichtung* und stellt sie wohl auch kecklich den Dichtungen Wagners zur Seite. O du vermaledeite „Dichter“-Brut mit deiner verruchten Eitelkeit, deinen lächerlichen Prätensionen, deiner wahnwitzigen Selbstgefälligkeit und teuflischen Verblendnng! In einen Sack mit euch und in den giftigsten Sumpf versenkt unter Kröten und ekelhaftes Gewürm, dahin gehört ihr, die ihr so vertraut tut mit Sonne, Mond und Sternen, die verlöschen müssten vor Scham und Trauer, wenn sie glücklicherweise nicht taub wären für euer schändliches Gewinsel. Lieber Freund, kommen Sie mir mit keinem sogenannten Poeten mehr —“ (7. Okt. 1894).*)

Noch ein anderes — das letzte Opernabenteuer bringt das Jahr 1894. Auf der langen, langen Suche fand Wolf auch eines Tages den Weg zu einem alten Buche zurück, ein halbverklungener Ton schlägt ihm

*) Von Edm. Hellmer, veröffentlicht im neuen Wiener Tageblatt vom 6. Juni 1902.

ans Ohr und mit einem Male steht eine halbverklungene Idee vor seiner Seele: Liebesseufzer und Guitarrengeklimper, eine fröhliche, originelle Gesellschaft, Champagnergelage in Mondscheinnächten, spanische Lieder, spanischer Witz, die Mühle, Tio Lucas, Frasquita...: der Dreispitz? Alarcóns Dreispitz! Lange Jahre war er in dem Bunterlei von Stoffen verschwunden gewesen; nun kam das köstliche Buch wieder zu ihm zurück, und bemächtigt sich seiner wie eine alte Liebe mit neuer Gewalt. Alles tritt klar über die Schwelle des Bewusstseins. Er erzählt die Geschichte Gustav Schur, weist auf die Schwierigkeiten der dramatischen Behandlung hin, und erwähnt, wenn auch nur ganz flüchtig, von einer Bearbeitung, die Frau Mayreder einst gemacht hätte, einer Bearbeitung, die aber unbrauchbar sei. Schur wird nachdenklich. Wie, wenn sich ein Bearbeiter fände? Und er schlägt als geeignet Franz Schaumann vor, ja macht sich erbötig, mit ihm darüber zu verhandeln. Wolf hatte keine starken Beziehungen zu Schaumann, obwohl dieser viele Jahre hindurch Obmann des Wagner-Vereines war, schien auch kein besonderes Vertrauen zu dem neuen Textdichter zu haben, da er von dessen dramatischen Arbeiten wenig wusste, ging aber dennoch auf die Sache ein. Schur ist es also, der wieder eingreift und Schaumann zur Bearbeitung des Dreispitz beredet. Dieser, obwohl k. k. Landesgerichtsrat, hegte, wie so mancher Jurist, heimliche Neigungen zur Poesie, ja er hatte schon mehrere Operntexte hinter sich: So hatte er einen — „Die Bürgerreuth“ — für Anton Bruckner geschrieben, ein Buch, das die beiden Ingredienzen enthielt, ohne die sich der Meister eine Oper nicht vorstellen konnte: eine Jagdszene und die Orgel! Dennoch komponierte es Bruckner nicht, so wenig wie Sucher in Berlin Schaumanns „Ilsa“ komponierte, die er seit 1884 mit sich herumträgt. Nur die „Abenteuer einer Neujahrsnacht“, die Schaumann nach Zschokke schrieb, fanden in Richard Heuberger ihren Komponisten. Nun besass Schaumann eine vis comica wie selten einer, und seine urwüchsigen epischen „Dichtungen“ bildeten und bilden noch heute Genüsse für den Zirkel des Wagner-Vereins. Schur glaubte also gut gewählt zu haben, und Schaumann macht sich alsbald über den Stoff. Das Vertrauen des Wagner-Vereines, dessen Lieblingsidee es immer war, dass aus seinem Kreise der Textdichter für Wolf hervorgehe, beflügelt den Librettisten, und

namentlich Josef Schalk, der Schaumanns Humor als echtes Gold schätzte, setzt alle Hoffnung auf seine Arbeit. Sie wird denn auch rasch fertig, hatte ihr Schaumann doch auch seinen ganzen Urlaub gewidmet.*) Der Text ist in kräftigen, mitunter derben Reimen gehalten: freie Verse mit witzigen Pointen.

Der erste Akt spielt in der Pergola vor Tio Lucas Mühle, und der Müller selbst ist heute gerade beim Traubenpflücken und singt mit der schönen Frasquita ein grosses Duett:

Mögen dich lieben
Alle Corregidore der Welt,
Wenn nur Tio Lucas
Frasquita gefällt.

Ein fröhliches Winzerfest, ein echtes Opern- und Schaustück bildet das Finale, und während der Vollmond aufsteigt, schleicht der lüsterne Corregidor mit Garduna, seinem Helfershelfer hinter die Mühle. Im zweiten Akte sitzen die Ehegatten traulich beim Abendessen. Der angesäuselte Tonuelo kommt und bringt die Vorladung für Tio Lucas, und während der Müller zur Obrigkeit läuft, spinnt sich die Intrigue an. Der Corregidor fällt in den Bach und wird zu Bette gebracht, und wie der argwöhnische Tio Lucas zurückkehrt, findet er den Dreispitz und den Mantel. Seine Rache ist fertig, er eilt als Corregidor zu Mercedes:

Auch die Corregidora ist reizend!

Der dritte Akt im Hause der Mercedes selbst. Die Studenten singen auf der Strasse in der Nacht, der Wächter ruft... Da schleicht der Müller schon heran und verschwindet im Schlafzimmer der Dame; und dann am frühen Morgen der Corregidor als Müller . . . Wortzank und Balgerei. Er sieht sein Ebenbild an Mercedes Seite aus der Türe treten. Schon will er aufbegehren, da lässt die Tugendreiche das weisse Morgenkleid fallen, in reichem, prächtigem Kostüm steht sie da, und fertigt den Betroffenen ab:

Und lebtest du noch
In tausend Jahren —

*) Er schrieb den Text im Oktober 1894.

Du hättest doch
Niemals erfahren,
Wie Mercedes diese Nacht,
Von dir verlassen, zugebracht!

Dies der Schaumannsche Dreispitz. Schur überbringt das Buch dem Komponisten. Und Wolf? Wortlos gibt er es alsbald zurück. Schur hatte die unangenehme Aufgabe, Schaumann die Ablehnung zu melden. „Der Wille ist wohl gut, allein die Kraft ist schwach“, meinte Wolf . . . „Einstweilen habe ich nur gegen den dritten Akt gegründete Bedenken; derselbe ist in seiner jetzigen Fassung absolut nicht zu gebrauchen. Leider findet sich auch mancherlei Tadelnswertes in den ersten zwei Akten, obschon auch vieles darin zum Lobe des Verfassers spricht“. (An Kauffmann, 7. Januar 1895.) Vielleicht war es ein gewisser Wortreichtum und eine gewisse Handlungsarmut, die Wolf am dritten Akte zu tadeln fand. Allein im ganzen löst das Buch die Novelle glücklich in die dramatische Form auf, und gewiss hätte sich mit Hilfe des Komponisten selbst ein befriedigendes Libretto ergeben. Warum er nicht mit zugriff und dennoch das Buch fallen liess, darüber noch später ein Wort. Hier nur so viel, dass er nachträglich doch ein günstigeres Urteil gefunden zu haben scheint. Denn er suchte Schaumann zwei Male in dessen Wohnung auf, traf ihn jedoch nicht an. Die beiden Männer standen einander auch sonst nicht nahe, und so blieb der Schaumannsche Text unkomponiert . . .*)

So zerfloss auch dieser Plan; sehen wir von ihm ab. Umsonst hatte nun Wolf durch Jahre hindurch seinen Mann gesucht, den

*) Schur las Wolf um diese Zeit einen reizenden Einakter von Schaumann vor; Wolf fand daran viel Gefallen, zeigte jedoch keine Lust, einen Einakter zu komponieren. Er fürchtete vielleicht eine fatale Erinnerung an Mascagni. Vgl. den Aufsatz von Dr. Max Vancsa über Hugo Wolfs Corregidor in der Neuen Musikalischen Presse (Wien) v. 19. März 1904. Vancsa erklärt den Umstand, dass Wolf zu dem geschickt gemachten, dramatisch wirksamen Dreispitz-Text Schaumanns nicht gegriffen habe, damit, dass er wenig lyrische Ruhepunkte biete. — Ausser Wolf selbst lag dieses Textbuch nur Josef Schalk, Gustav Schur, Max Vancsa und dem Verfasser selbst vor, dem es Schaumann freundlichst zur Einsicht überliess. Vancsa erwähnt aus einem Opernplan Wolfs auch einem „Perikles.“ Bei Eckstein sah der Verfasser O. J. Bierbaums „Lobetanz,“ in dem Wolf fremdartige Worte wie „Trompetinen“ u. a. mit roter Tinte angestrichen hatte.

kongenialen Poeten; er hatte nach ihm geseufzt und geschrieen, und ihn nicht gefunden. Er lebte, um ein Wort Verlaines zu gebrauchen, durch öde Wartefrist ununterbrochen, Monde der Ungeduld und wuterfüllte Wochen. Wagner kann sich dem deutschen Fürsten, der ihn erlöse, nicht weniger entgegengesehnt haben, als Wolf dem deutschen Dichter. Als Lyriker stand er mit den höchsten Geistern im Verkehr; sollte er als Dramatiker von solcher Höhe herabsteigen? Er drängte nach der komischen Oper; aber war es nicht ein tieftragischer Stoff gewesen, der ihn am stärksten bewegt hatte? Der Manuel Venegas? Noch im Februar 1895 dachte er ja daran, die Novelle durch den Wiener Dichter J. J. David, von dem er viel hielt, dramatisieren zu lassen. Irrte er? Konnte sich seine beethovensche Kraft nur in der Tragödie voll entladen, und war sein Humor nur eine willkommene Episodenbegabung? Oder war es umgekehrt? Wohin führte ihn sein Weg? Hatten die Freunde recht, die „die Oper!" ausriefen, oder die, die abrieten?*) War das Theater sein Dämon oder seine Siegesstätte? Nein, es gab keine Frage: er musste zum Drama hin. Und er ahnte vielleicht, dass er seine Zeit nutzen müsse, dass seine Reise, um ein Wort Senecas zu variieren, aus sein könne, bevor er ermüdete. Im Leben eines solchen Geistes gibt es keinen Zufall; wohl aber gibt es Verhängnisse. Er lebte das Leben eines Lyrikers, und doch fühlte er sich als einen Dramatiker. In ihm rauschte es von Musik; aber sie war eingeschlossen wie in einen harten Felsen, und keiner hatte den Zauberstab, den Felsen zu sprengen, den vollen Strom zu entfesseln. Zwischen einem wahren Dichter und einem Kunstpoeten, der des Publikums wegen schreibt, ist ein Unterschied, meint Hebbel in den Tagebüchern, wie zwischen einem Menschen, der seine innerste Überzeugung ausspricht und einem andern, der den Leuten etwas vorschwatzt, um ihnen Spass zu machen und sie für sich zu gewinnen. Darum kann der Dichter auch durchaus keinen Rat von dem Kunstpoeten annehmen. Diese Worte legen das bittere Schicksal Wolfs in den Jahren der Suche bloss. Er rang danach, seine „innerste Überzeugung" auszusprechen, den vollen Ertrag seines Wesens zu

*) Josef Schalk z. B. sprach von den Grenzen der lyrischen Schöpfernatur Wolfs.

geben, und konnte es nicht. Ein Wunder musste geschehen. Sollte es sich ereignen?

Zur selben Zeit, als wir Wolf über seine Sterilität an Wette klagen hörten, schrieb er an Kaufmann: „Sie fragen mich nach der Oper! Du lieber Gott, ich wär' schon zufrieden, wenn ich das kleinste Liedchen schreiben könnte — und nun gar eine Oper! Ich glaube bestimmt, mit mir ist's aus — rein aus — und ein Schelm, der mehr gibt, als er hat!" (Traunkirchen, 6. Aug. 1891.) Die „Generalpausen", die unfreiwilligen Unterbrechungen des Schaffens, treten wieder ein und dauern immer länger; sie werden zu Jahren, zu mageren Jahren, die bis 1895 reichen. Einmal liest er in einer Periode der musikalischen Beschäftigungslosigkeit aus Verzweifelung Hanslicks Buch vom Musikalisch-Schönen. Aber er glaubt, dass diese Lektüre auf Komponisten seiner Art nicht gerade aufmunternd wirken könne, und hofft, dass sich „nach solcher Rosskur" Phantasie und Verstand wiederum einstellen und ihm eine menschenmögliche Existenz ermöglichen werden.

Hinter solchen Klagen verbirgt sich im Grunde ein starkes sittliches Empfinden: nur wer arbeitet, hat das Recht aufs Leben; man muss ein notwendiger, kein zufälliger Mensch sein. Oder wie es Prometheus lapidar sagt: Des Mannes wahre Feier ist die That. Wolf, der von einer Arbeitsfreude beseelt war wie Richard Wagner, wurde natürlich nur gereizt, wenn ihn Freunde wohlmeinend „aufmunterten" oder gar „Stupfer" gaben. Oft genügte eine harmlose Anspielung. Die Kunst, meinte er da, gehe nicht in Tagelohn. War es nicht Lektüre, so suchte er sich mit Klavierspiel zu trösten. Als er in seinem geliebten Traunkirchen sass, im Juni 1893, ruft er klagend aus: „Es ist wie verhext. Ebensogut könnte ich plötzlich chinesisch zu sprechen anfangen, als nur irgend etwas komponieren. Es ist grässlich! Dazu noch das elende Wetter, tagelang nur Regen und immer Regen, dass man die Hand kaum vor den Augen sieht. Ja, das ist scheusslich und in keiner Weise aufmunternd. Ich führe hier die Existenz einer Auster, denn das bisschen Lektüre, das ich treibe, ist kaum nennenswert. Nur das mechanische Üben auf dem Flügel macht mir noch Spass, zumal abends in die Nacht hinein,

wenn die Finger immer geläufiger werden; da entfalte ich mitunter eine mechanische Fertigkeit, dass ich selber davor erschrecke. Gestern z. B. spielte ich in später Nachtstunde bei offenem Klavier den Walkürenritt nach der Klindworthschen Bearbeitung in einem rasenden Tempo ohne jemals danebengegriffen zu haben. Die Finger flogen nur so blitzartig über die Tasten, dass mir ganz schaurig dabei zumute ward. Hätte ich zur gestrigen Geisterstunde Publikum um mich gehabt, die Leute hätten gedacht, der Teufel musiziere ihnen was vor, so grausig war die Sache zum Anhören. Leider aber spiele ich gerade vor Leuten immer zaghaft und befangen und so werd ich als Klavierspieler auch nie etwas aufstecken."*)

Zur selben Zeit klagt er an Kauffmann in einer Reihe von Briefen über dieselbe Qual. Er sieht die Natur im Lenze erwachen, sieht ihr neues Liebesleben, ihr Liebesschaffen, ihr Drängen ringsum nach Gebären und Gestalten, und dieses geheimnisvolle Leben und Weben schikanierte ihn unsäglich, denn in ihm war es tot; das gleiche Liebesleben — Kunstschaffen und Naturschaffen sind ja dasselbe — wollte in ihm nicht erwachen. Wenn ihre Liebeszeit vorüber ist, müht sich zwar die Nachtigall, zu singen; aber sie kann es nicht mehr. „Was ich unter diesem anhaltenden Müssiggang leide, kann ich gar nicht beschreiben! Am liebsten möchte ich mich an dem ersten besten Ast der jetzt in vollster Blüte stehenden Eichbäume aufhängen." (26. April 1893.)

Er las den Aristophanes, den ihm Dr. Schmid geschenkt hatte, und verschaffte sich dadurch viele vergnügte Stunden. Klavierspiel und Lektüre oder der Besuch eines Freundes mussten über die Zeit der Öde hinweghelfen. Seine Nerven waren angespannt, und die geringste Berührung des Fingers der Aussenwelt musste ihn schmerzen. Das eintönige Zwitschern der Finken um den Pfarrhof zu Traunkirchen, war ihm — wer begreift ihn da nicht? — unter solchen Umständen ein Attentat. Um diese Zeit besuchte ihn Heinrich Rauchberg. Spät am Abend kam er an. Am Morgen führte ihn Wolf in seine Stube und spielte ihm aus Bachs wohltemperiertem Klavier vor, den ganzen Vormittag. „Und wie spielte er es! Ganz modern und einfach unglaublich!" Sein Entzücken über das Werk

*) Veröffentlicht in der N. Badischen Landeszeitung vom 26. Februar 1903.

war unbeschreiblich. Er tat den ganzen Sommer nichts, als sich da hinein verstecken, wann er nicht seinen Beethoven vornahm. Auch Ferdinand Löwe findet sich öfter bei ihm ein. Grohe besuchte ihn um dieselbe Zeit. Dem wackeren Mannheimer Freunde war am 27. Februar 1893 ein Söhnlein, Hellmuth, geboren worden. Mit einem Humor, der ganz an Mozarts Gelegenheitsverse*) erinnert, hatte Wolf die Ankunft des neuen Weltbürgers begrüsst und den Vater in artiger Strophe gefeiert.

Als „priv. Kinderwaibel und Komponist ausser Diensten" hatte der Autor sich unterschrieben. Einige Wochen später trifft ihn die Nachricht vom Tode der jungen Mutter — Frau Jeanne starb am 6. April im Kindbette — und erschüttert ihn aufs tiefste. Er tröstet den unglücklichen Witwer, der in der Heimgegangenen alles verloren, und wünscht, dass er als Held — denn der Schmerz zeitigt den Menschen zum Helden — aus diesem leidvollen Ringen hervorgehe.

Wolf lud den Freund ein, zu ihm nach Traunkirchen zu kommen, und sich an der Natur zu erholen; im August kam denn auch Grohe nach Traunkirchen und verlebte dort heilsame Tage. Man spielte vierhändig oder las Nietzsche, oder streifte durch Wald und Flur. Als eines Tages ein Gewitter ausbricht, stürmte Wolf auf Grohes Zimmer und jubelt über den Aufruhr der Elemente, und wird nicht müde, den wild erregten See mit seinen schäumenden Wogen zu betrachten.

Im Anfang desselben Jahres, um auch diese Episode zu erwähnen — korrepetiert Wolf in Wien mit dem Hofopernsänger Ernst van Dyck, der den Siegmund für eine Pariser Aufführung des Nibelungenringes studierte. Der französische Text des „Sigmond" machte Wolf, der die Stichworte angeben musste, einen Hauptspass.

In den Herbst des Jahres 1893 fällt eine Reise nach Windischgraz, in die Heimat, die Wolf einige Jahre nicht besucht hatte. Aber lang war seines Bleibens nicht: Hahnengekräh und Hammerklopfen verscheuchten ihn. Ungefähr Mitte Oktober war Wolf aus diesem „Inferno" wieder nach Wien gefahren.

---

*) Z. B. das humoristische Gedicht, das Mozart an die Schwester richtete, als sie heiratete. Vgl. Mozarts Briefe.

Und dennoch ist diese Periode der Sterilität nicht ganz unfruchtbar gewesen. Zwar wird kein neuer Liederband geschrieben, aber eine grössere Komposition entsteht doch: die Italienische Serenade. An ihr arbeitete Wolf in den Jahren 1893—1894. Leider ist sie Fragment geblieben: nur ein Satz von dreien ist vollendet worden, und zwar der erste Satz (G-dur, 3/8.) Der zweite Satz, in Traunkirchen 1893 instrumentiert, umfasst nur 28 Takte; sein Haupttema ist ein langsamer Gesang von milder matter Schönheit. Der dritte Satz, an dem Wolf noch zu Anfang Dezember 1897, als er schon in der Svetlinschen Heilanstalt war, schrieb, hat nur ungefähr 40 Takte. Er ist Tarantella überschrieben, und die treibende Kraft dieses Satzes sollte von einer seiner Lieblingsmelodieen ausgehen, dem bekannten neapolitanischen Bänkel Funiculi Funicula, das in Wien sehr populär geworden war, und das Wolf immer im Ohr surrte: fortwährend konnte er die leichte Weise vor sich hersingen.

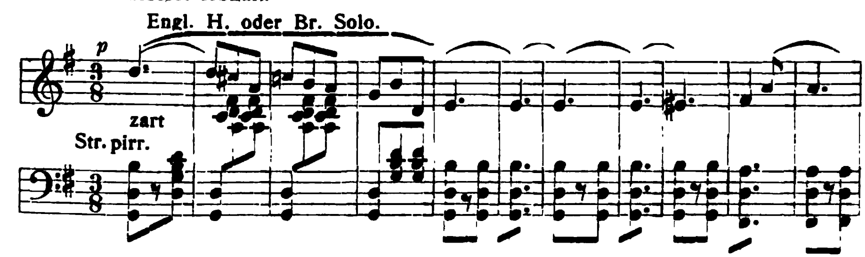
Obwohl also nur der erste Satz der Serenade erhalten ist, so dass er zu seiner vollen Wirkung der Kontraste der übrigen entbehrt, ist er ein für sich verständliches, reizendes, ja in seiner Art einziges Kunstwerk. Ein Kabinetstück musikalischer Feinmalerei.

Ohne weiteres könnte der Satz „Aus Italien“ heissen, wie Richard Strauss' Symphonie, in deren Finale auch das Funiculi Funicula eingearbeitet ist. Denn schon mit den ersten paar Tönen sind wir mitten im gelobten Lande der Schönheit und des Gesanges. Ein paar leicht hingeworfene Drei-Achtel-Takte der Streicher in G-dur, unterbrochen von dem humoristischen Es der Bratschen, ein Holzbläser-Triller, ein paar Pizzikati: Leise schleichen drei, vier vermummte Gesellen längs der Gartenmauer hin. Der Solist voran.*) Es ist südliche Mondnacht. Vor dem Balkone halten die Musikanten. Man hört eine leise Stimme, Guitarrenschlag. Horch!

---

*) Das Solo war ursprünglich für englisch Horn geschrieben, doch hat der Komponist später eine Solobratsche zum „Ständchenbringer“ gemacht. Gewiss aber tritt der Klang des englischen Horn deutlicher aus dem Orchester hervor, als der der Bratsche.
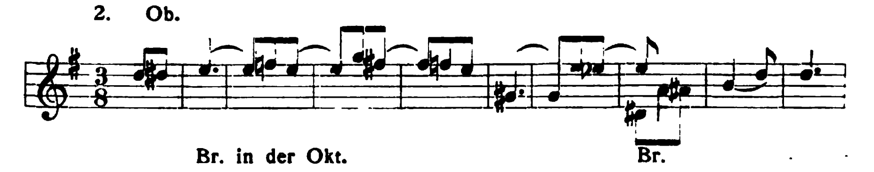
1. Äusserst lebhaft.



Dabei ist die kecke Sexte e, die wir hören, für den italienischen Amante ebenso charakteristisch, wie die Süsse des Gesanges.

Im zweiten Teil seines Liedes wird der Serenadist gar schmachtend und rührend:

2. Ob.
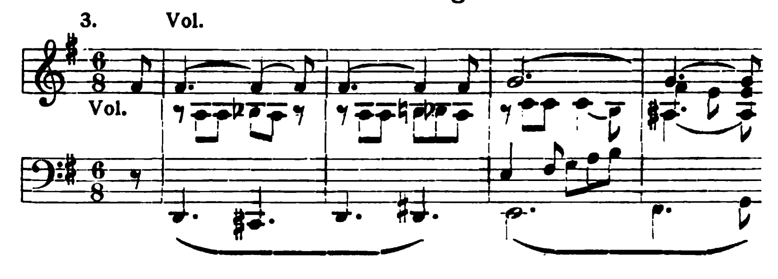


Da gibt es chromatische Seufzer, verliebte Augenaufschläge, und bald sekundiert der Fagott brummelnd in der Tiefe.

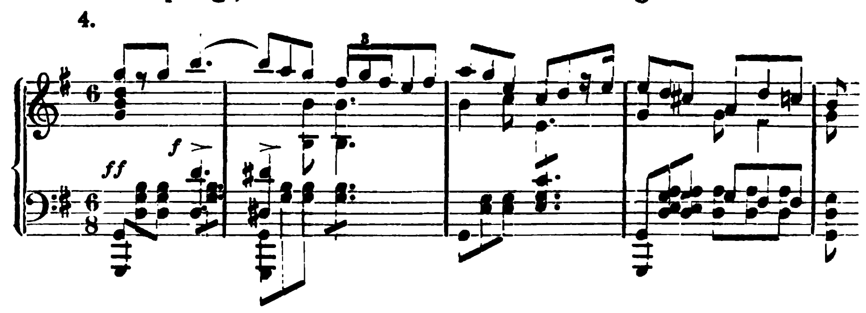
Die Stimmung wird allmählich lebendiger; Holzbläser, namentlich Flöten, mischen sich drein, Violinen, auch Bässe werden laut. Da, eine abwärts sinkende Hornmelodie in Fis, und bald ist der Solosänger wieder allein, nur eine Soloflöte kontrapunktiert noch leicht in der Höhe. Ein langer Triller auf Fis beschliesst die erste Strophe des Ständchens, der Herr Musikus hatte ein braves dreiteiliges Lied gesungen.

Nun meldet sich ein anderer. Wir hören einen männlichen Bariton ein neues Thema herzbewegend anstimmen:

3. Vol.



Bald wiederholt er es (in B). Den Leutchen wächst der Mut, sie werden immer lauter und üppiger und wagen sich endlich mit einem Rossini-Creszendo heraus, aus dessen ff eine weinfeurige appassionierte Melodie aufspringt, wie man sie nur in Italien singt:



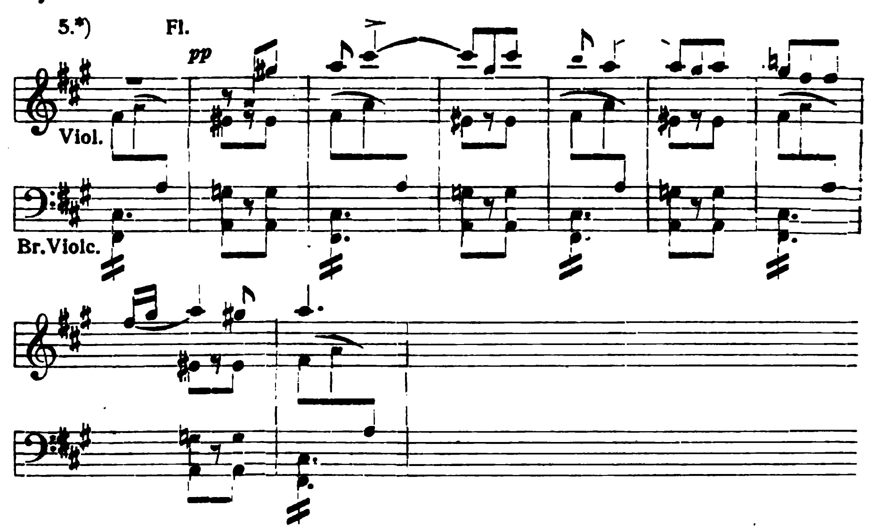
Mit südlichem Brio musiziert das Orchester, die Hörner kontrapunktieren die Melodie lebendig. Dies Thema der grossen Liebe wird durchgeführt; langsam, zögernd setzt aber wieder die erste Stimme, die Bratsche ein (Nr. 1 und 2), so wie sie begonnen hatte.*) Nur ein wenig verändert. In einem feinen Kontrapunkt steigt die Flöte kerzengrad über der Solostimme in die Höhe. Später mit bewegterem Gefühl, breiten sich leise Violintremoli darüber aus. Wie schön steigern die Leute eben ihren Gesang! Da bricht er unentschieden ab.

Was soll geschehen? Soll man fortsetzen oder aufhören? Beklommen fragt das Violoncell im Rezitativ. Die Violinen machen ein paar Sechszehntelscherze dazu. Einmal, zweimal, immer dringender wiederholt das Cello seine rezitativische Anfrage; kopfhängerisch, enttäuscht antwortet die Bratsche. Endlich einigt man sich, fortzufahren. Aber mit einer neuen Melodie, einer besseren Weise. Auf der Dominantharmonie von Fis blieb man stehen.

So versucht es denn diesmal die erste Flöte; sie tut ihr bestes. Die Streicher begleiten sie mit wunderlich ausgeheckten Harmonieen,

*) Es ist also die Rondoform, die der Komponist im allgemeinen einhält: Das Thema 1 und das dazugehörige 2 bildet den Hauptgedanken, der dreimal — im Anfang, in der Mitte und am Schlusse — auftritt, jedesmal unterbrochen von Seitenthemen und jedesmal in der äusseren Form musikalisch verändert. Der Reiz der Form besteht in der überraschenden Wiederkehr.
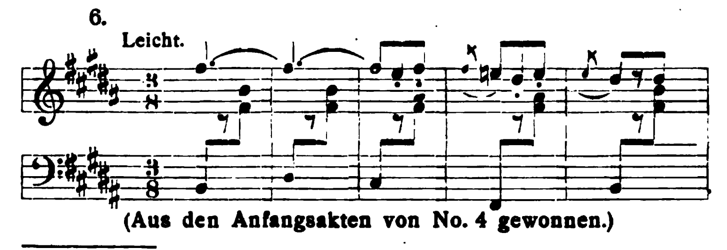
mit leisen Brummern von Bratsche und Violoncell, im Dreiachtel-Rhythmus:



Wie komisch das klingt! Und wie unermüdlich die Begleitung ihre Noten wiederholt! Oder ist die Guitarre schon gar verstimmt?

Bald mischt sich erste Violine, dann die fülligere Klarinette ins Spiel. Abermals kurze Beratungen und Zwischenreden der Beteiligten, worauf sie das Ganze in Fis-dur freudig wiederholen.

Es kommt Animo in die Gesellschaft. Sie musizieren in eine leichtblütige, fast walzerartig tänzelnde Dreiachtelmelodie hinein, wiederholen sie in immer höherem Tone (erst H, dann D, dann F), werden immer wärmer und werbender (Nr. 6),



(Aus den Anfangsakten von No. 4 gewonnen.)

*) Nr. 5 ist ein neues, das zweite Seiten-Thema. Eigentlich ist es nur von Tonika fis und der Dominante von D begleitet; aber die Dominante ist

bis zuletzt nach einem leidenschaftlich gesteigerten Tutti, ein Gesang (in Fis) dahinfliesst, der das Herz der sprödesten Schönen erweichen muss. Auf gedämpften Streichern senkt sich der Abgesang an die Tiefe; in voller Bellezza klingt die Musik aus.

Nun ist's aber auch Zeit geworden zu gehen; der Mond könnte bald erbleichen. Vom Meere rauscht's kühl herauf in den stillen Garten.

Nun wieder die kurzen Dialoge der Solisten, und nicht lange dauert's, stimmt die Bratsche schon wieder ihr Hauptthema an: der erste Teil wiederholt sich zum zweiten Male. Aber diesmal kommt's bald zum Abschluss. Die Harmonie strebt zur Ruhe (zur Tonika hinab), das Streichorchester allein befestigt sich in einem schönen Satze in G-dur; ein langer leiser Horntorn dazwischen. Dann auf einmal trippelt's und trappelt's in eiligen Dreiachteln wie zu Anfang: Einer hinter dem anderen her, nach Hause. Ein paar Pizzikatoschläge, im Pianissimo verhaucht die kleine Nachtmusik, im Dunkel verschwinden die Musikanten.

Das sind ungefähr die Stimmungen dieser graziösen, geistvollen kleinen Serenade, die ein italienisches Liederbüchlein für Instrumente ist, und gleichsam den ersten Band der Italiener mit dem zweiten verbindet. Dass das Werk nicht vollendet wurde, ist für immer zu bedauern.

Wolf hat den Satz in zwei Fassungen hinterlassen. Einmal für kleines Orchester: u. a. Streichquartett mit Solobratsche, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner (keine Posaunen, keine Pauken), und es ist ein Meisterstück fein verästelter Polyphonieen. Dann in einer Bearbeitung für Streichquartett, in der die Hauptgedanken auf die 4 Instrumente glücklich verteilt sind.*) Die Doppel-

hier in den alterierten Akkord a-g-eis verändert und hört sich wie eine musikalische Karrikatur an: wie wenn falsch gespielt würde oder dergleichen, ein feiner humoristischer Zug.

*) Beide Partituren sind im Verlage von Lauterbach und Kuhn in Leipzig erschienen. Max **Reger** hat die Korrekturbogen der Orchesterpartitur durchgesehen, wie er dem Verfasser selbst mitzuteilen die Freundlichkeit hatte. Es sei dieser Umstand darum erwähnt, weil sich die Meinung verbreitet zu haben scheint, als hätte Reger die Serenade instrumentiert. (S. Köln. Ztg. vom 7. Nov. 1904 No. 1143, Bericht über die Aufführung der Serenade durch Wein-

bearbeitung bezeugt, dass der Komponist einigen Wert auf diese Musik legte. Gehört hat er sie zu seinen Lebzeiten nicht. Erst nach seinem Tode wurde die Serenade als Quartett im Januar 1904 in Wien unter stürmischem Jubel aufgeführt, so zwar, dass sie wiederholt werden musste. Und kurz darauf, am 29. Januar desselben Jahres, wurde sie im Orchesterkonzert des Steierschen Musikvereines aufgeführt, und erregte denselben enthusiastischen Beifall. Felix Weingartner hinwiederum trägt das Stück mit dem Kaim-Orchester so fein vor, dass er es hier und da wiederholen muss. Auf jeden Fall möchte aber die Orchesterbearbeitung dem Quartettsatze vorgezogen sein, denn erst das Ensemble der Instrumente erzeugt das warme südliche Colorit, während die vier Streicher nur die Zeichnung ohne die Farbenreize zu geben vermögen.

Einem minder hochstrebenden und ernsten Künstler als Wolf hätte diese Arbeit genug sein können, ihn über sein unproduktives Stadium zu trösten. Allein, es war ihm, als ob er eine grosse Gesundheit verloren hätte. Ihm waren Lübeks und Frenens Lebenslehren fern: die Kraft, nichts zu sein als ein Geniessender, eine Zeitlang ganz unterzutauchen in den wohligen Strom des Lebens, nur zu leben, nichts anderes. Wonach der Künstler neu erfrischt in seine Werkstätte tritt. Freilich gehört zu diesem Entschlusse grosse Selbstsicherheit, die Zuversicht, dass die gute Stunde schon wiederkommen werde. Wolf aber quälte sich, er ertrug sich nicht selbst. Während er noch an der Serenade arbeitete, schrieb er an Faisst, der nach den Ursachen seiner „tiefen Verstimmung" geforscht hatte und „Balsam in seine Wunden" träufeln wollte: „Ja wenn du so was vermöchtest! Für meine Leiden taugt kein Kraut dieser Erde. Nur ein Gott vermag mir aufzuhelfen. Verschaff' mir wieder Einfälle, rüttle den schlummernden Dämon in mir wach, der mich wieder zum Besessenen macht, und ich will dich als einen Gott anbeten und dir Altäre errichten. Aber das ist ein Appell an Götter, nicht an Menschen. Jenen sei es anheimgegeben, über mein Los zu entscheiden. Wie es sich auch wenden mag, sei's auch zum Schlimmsten, ich werde es doch ertragen, wenn auch kein Sonnenstrahl mehr mein

gartner in Frankfurt a. M.) Das Schapitz-Quartett in Stuttgart hat die Serenade in der Quartettform mit Erfolg aufgeführt.

trauriges Dasein erhellen soll. Und hiermit wollen wir dieses schwermütige Kapitel aus meinem Leben ein für allemal beschlossen und abgetan haben.“ (21. Juni 1894.)

Den Sommer 1894 brachte Wolf in Traunkirchen zu. Im September zog er, von Lipperheides eingeladen, auf Schloss Matzen ein, das er, einen kurzen Abstecher nach Traunkirchen nicht gerechnet, bis zur Mitte des Oktobers nicht verliess. Er wurde dort wie ein Familienmitglied gehalten. Der Schlossherr trug ihm das Freundschafts-Du an. Er lernte den Maler Grützner kennen, einen „scharmanten, durchweg noblen Menschen“. Es waren prächtige Tage. Nur die Serenade wurde auch dort nicht fertig, obwohl er sie Grohe gerne zu einer Aufführung überlassen hätte.

Von Matzen übersiedelte Wolf nach Perchtoldsdorf.

Der letzte Monat des Jahres 1894 brachte noch ein bedeutsameres Ereignis, das ihn nach Wien rief. Sonntag, den 2. Dezember wurde sein Elfenlied und sein Feuerreiter mit Chor und Orchester zum ersten Male in Wien aufgeführt und zwar im zweiten Gesellschaftskonzert.

Wilhelm Gericke dirigierte. Fräulein Sophie Chotek wirkte als Solistin mit. Auf der Vortragsordnung standen ausser Wolfs Sachen zwei Stücke von Eugen d'Albert (Vorspiel zum „Rubin“ und die Kantate: Der Mensch und das Leben), die der Komponist selbst leitete, dann Beethovens Klavierkonzert in Es, von d'Albert vorgetragen, und die Chöre der Rubinsteinsoper: Der Turm zu Babel. Auf den Programmzetteln, die verteilt wurden, stund die biographische Notiz: „Hugo Wolf, geb. 1860 zu Windischgrätz in der Steiermark, war 1875—77 Schüler des Konservatoriums der Gesellschaft.“ So war er also „einer der Unseren“ geworden. Nach mehr als einem halben Menschenalter. „Zum erstenmal, dass mir diese Ehre widerfährt“, hatte er im Oktober über die bevorstehende Aufführung an Faisst geschrieben. „Die lieben Wiener werden gross dreinschauen und die Kritik wird mich nicht wenig verschimpfieren. Glücklicherweise bin ich an den Ton bereits gewöhnt.“

Aber der Erfolg beider Werke war ausserordentlich stark; ein vollständiger Triumph. Brahms wohnte der Aufführung bei.*) „Elfen-

*) Siehe Bd. I. S. 93.

lied und Feuerreiter haben grossen Beifall gefunden und sind auch das beste, was ich von diesem auf engbegrenztem Gebiete unendlich fruchtbaren Komponisten kenne", meinte Eduard Hanslick in seinem Konzertbericht.*) Wolf vollziehe mit diesen beiden Stücken den ersten Schritt, wenn auch nicht zu grösserer Form (denn beide Stücke sind ursprünglich für eine Singstimme und Klavier erschienen), so doch zu reicheren Mitteln.

„Sein Versuch ist geglückt. Beide Stücke gehören jener schildernden, malenden Gattung an, welche dem Talent dieses Komponisten am willigsten entgegenkommt. Die gut deklamierte und meistens stimmgemäss gesetzte Chorpartie bewegt sich über einem blendenden, raffiniert effektvollen Orchester. Im Elfenlied sind die subtilsten Künste, im Feuerreiter die grellsten der modernen Instrumentationskunst mit Erfolg aufgeboten. An manchen Stellen des Feuerreiters überwuchert leider der Orchesterlärm so stark, dass man kein Wort versteht, was doch gerade in der Ballade nicht ganz gleichgültig ist. Im Gesellschaftskonzert hat Herr Hugo Wolf sich zum ersten Male einem grösseren, nicht ausschliesslich wölfisch gesinnten Publikum mit Glück vorgestellt. Unzweifelhaft ein Mann von Geist und Talent, hat er sich nur zu hüten vor guten Freunden."

So schief mancher Satz auch dasteht — sollte Wolf statt an seine wenigen Freunde sich an seine zahlreichen Feinde halten? — das Ganze bedeutete doch, wie die Dinge einmal lagen, eine, wenn auch bedingte Anerkennung, die in den Augen vieler umso bedeutender aussah, als sie von der gegnerischen Seite kam. Hier, wie in vielen anderen Fällen ist es aber zu beklagen, dass Ed. Hanslick seinen feinen Musiksinn nicht in den Dienst der Moderne zu stellen vermochte.

Die Stücke hatten eingeschlagen, und setzten ihren Siegeszug fort. Bald darauf, am 8. Januar 1895, wurde das Elfenlied und der Feuerreiter in Köln, unter Dr. Wüllners Leitung im Gürzenich-Konzerte aufgeführt. Die Kölnische Zeitung, die das Jahr vorher in einem ausführlichen Artikel sich über Wolf und seine Lyrik ausgelassen hatte, fasste sich kurz, und berichtete:**)

---

*) Neue freie Presse vom 5. Dez. 1894. — Es sei bemerkt, dass sich Orchesterbearbeitung des Feuerreiters vom Klaviersatze in einigen kleinen Zügen unterscheidet, wie es aus der Natur des Instrumentalsatzes folgt. Man beachte den klopfenden Rhythmus der Pauke (am Schlusse), der aus dem Glockenmotiv gewonnen ist, und im Klaviersatze fehlt.

**) Am 10. Januar. Im selben Konzerte trat der Pianist Alex. Siloti mit

„Sein Elfenlied ... mit Fräulein Johanna Freyberg als sicherer, mit angenehmer Sopranstimme begabten Solistin, und sein Feuerreiter ..., die beide vom Gürzenich-Chor trotz erheblicher Intonisations-Schwierigkeiten recht anschaulich und ausdrucksgemäss vorgetragen wurden, bewiesen erstens, dass Wolf in bezug auf Instrumentierung ein berufener Schüler seines Meisters (Wagner) ist, der mit den geheimsten und absonderlichsten Orchesterwirkungen Bescheid weiss, und zweitens, dass das Orchester ein wesentlicher Verstärker seiner künstlerischen Absichten ist. Im ersten Chor bildete der von gedämpfter Geigen-Kantilene unterstützte Chor gegen das Gesangsolo mit seiner spitzern Charakteristik einen behagenden Gegensatz, die zweite Nummer, die wir bisher nur vom Klavier aus kannten, wirkt im Orchester wohl greller und unheimlicher, aber doch auch durch den reichen Schattierungswechsel ergötzlicher."

Einige Wochen später hörten die Stuttgarter die beiden Stücke, die am 29. Januar im Abonnement-Konzert im Königsbau unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hermann Zumpe aufgeführt wurden. Freund Faisst hatte die Sache vermittelt, die zwar nicht ins juridische Fach einschlug, aber immerhin eines Anwaltes bedurfte. Wolf selbst hatte am 23. Sept. 1894 aus Matzen an Zumpe geschrieben. Dieser entschied sich bald für die Sache, und der Erfolg blieb nicht aus; ja die Wirkung im Schwabenlande, dem „echten Land, dem Heimatland" steigerte sich derart, dass das Elfenlied, in dem Frl. Fröhlich das Solo „mit gewinnender Zartheit" durchführte, wiederholt werden musste. Das Neue Tageblatt rühmte am Elfenliede

„die melodische und harmonische Originalität ... besonders in der Ausspinnung der Eiapopei und im Zwischen- und Nachspiele, wo man Schlangen und Käfer fast greifbar vor sich sieht ... Noch bedeutender erschien uns der Feuerreiter, eine mächtig ergreifende, grossartig gedachte Ballade, so intensiv erfasst, und charakteristisch durchgeführt, dass sie alles, was wir von Wolf gehört haben, in den Schatten stellt. Diesem Chor, von dem Kgl. Singchor vorgetragen, möchten wir gern in Bälde wieder begegnen."

Auch die Neue Musikzeitung (Jahrg. XVI, 1895, N. 4. S. 47) spricht sich anerkennend aus. Wolf empfing mit Freuden das Ehrenhonorar von fünfzig Gulden, nebst einem „reizenden Schreiben" des Dirigenten, das „vom liebenswürdigsten Enthusiasmus" förmlich überströmte. Und er dankte Zumpe am 6. Februar: „Gewiss habe ich diesen Erfolg nur der vortrefflichen Wiedergabe, dem sympathisch

Solostücken auf; zum Schluss wurde Liszts Faust-Symphonie (zum ersten Male) gespielt.

schwungvollen Reproduzieren des genialen Dirigenten zu verdanken." Zumpe hatte inzwischen einen Wolfabend für nächstes Jahr in Aussicht gestellt, und den unvergesslichen Hromada — Wolf dachte ursprünglich an den Kammersänger Lang aus Schwerin — als Sänger vorgeschlagen. Erst am 18. Juni 1896 aber kam ein Stuttgarter Wolfabend zustande und zwar mit der Konzertsängerin Emma Gerok, Herrn Lang und — Hugo Wolf am Klavier.

Inzwischen blühte ihm in Wien noch ein zweiter stattlicher Erfolg. Am 24. März 1895 führte der Wiener Männergesangverein unter Prof. Eduard Kremser zum ersten Male den Hymnus „Dem Vaterland" im grossen Musikvereinssaale auf. Wolf hatte beabsichtigt, das patriotische Stück niemand Geringerem als dem deutschen Kaiser zu widmen, und um die Wende 1894/5 wiederholt Schritte eingeleitet, die Widmung angenommen zu sehen. Aber seine Gesuche wurden abschlägig beschieden, da, wie die deutsche Botschaft in Wien erklärte, trotz einem Immediatgesuche die Dedikation nach den bestehenden Bestimmungen nicht angenommen werden könne.*) So erschien die Partitur bei Schott ohne die Widmung: für solchen moralischen Erfolg war Wolfs Name noch nicht populär genug. Die Aufführung aber trug ihm wenigstens einen Hervorruf ein.

Hiermit stehen wir schon an den Toren einer neuen Schaffensperiode des Meisters.

Werfen wir noch einen Blick auf die äusseren persönlichen Ereignisse der letzten Zeit zurück. Da stossen wir auf die schon erwähnte Begegnung Wolfs mit Humperdinck in Wien. Dieser war um die Mitte des Dezembers 1894 mit seiner jungen Frau gekommen, um der Aufführung von Hänsel und Gretel beizuwohnen. Wolf suchte den Freund sogleich im Hotel Sacher auf und begleitete ihn von nun an fast auf allen Wegen, am Morgen ins Opernhaus zur Generalprobe von Hänsel und Gretel, mittags zum Essen, und abends in Gesellschaft Fritz Ecksteins ins Gartenbaurestaurant. Dort produzierten sich gerade Wiener Volkssänger, darunter der als Dialekt-Improvisator beliebte Schmitter. Eckstein stiftete den „Dichter" insgeheim an, und der liess alsbald zwei schnell gereimte Huldigungsstrophen los: eine

*) Am 13. März 1895.

auf Humperdinck, die andere auf Wolf, deren Namen er wohl zum erstenmal in seinem Leben gehört hatte. Die Gefeierten hatten natürlich keine Ahnung, dass Eckstein der „intellektuelle Urheber“ war, und Wolf amüsierte es königlich, als er sich zu so unverhoffter Popularität gekommen sah.

Am 18. Dezember fand die Aufführung der Oper statt, der Wolf voll heiterster Laune in Humperdincks Loge beiwohnte. „Als wir“, erzählt Humperdinck, „nach der Vorstellung, in der es sehr animiert herging, in grösserer Gesellschaft eine Restauration in der Nähe des Opernhauses aufsuchten, erklärte Wolf kategorisch, da täte er nicht mit, wo die Schnitzel einen Gulden kosteten, und der ganzen Gesellschaft blieb nichts übrig, als ihm zum Spatenbräu zu folgen, wo es billiger war, was Anlass zu grosser Heiterkeit gab . . . Am 20. folgten wir einer Einladung des Wagner-Vereins zu einer gemütlichen Zusammenkunft, in welcher Wolf verschiedenes auf dem Klavier in seiner meisterhaften Art zum Besten gab und enthusiastisch gefeiert wurde. Mit einer nochmaligen Aufführung von Hänsel und Gretel, am 21. Dezember, der Wolf wiederum beiwohnte, nahmen die schönen Tage von Wien, die mir unvergesslich bleiben werden, ihr Ende.“

Noch sollte Wolf in Wien ein fröhliches Weihnachtsfest feiern — die Baronin Lipperheide hatte sich mit Geschenken eingestellt, Grohe einen prächtigen Parsifal-Auszug unter den Christbaum gelegt — dann blieb er in Wien bei Eckstein; im Februar ging er wieder hinaus nach Perchtoldsdorf.

Hier wo die ersten Nachtigallenschläge der Mörike-Lieder erklangen, von wo aus sein Kunstgedanke in die weite Welt gedrungen und Herzen erobert hatte, hier sollte auch die Geburtsstätte eines neuen Kunstwerkes sein, von hier aus sollte sein Genius und seine Kraft von neuem erobernd ausgehen. „Der ganze Mensch gehört derjenigen Kraft an, der die bedeutendste ist, denn aus ihr allein entspringt sein eigenes Glück und zugleich aller Nutzen, den die Welt von ihm ziehen kann.“ *)

*) Fr. Hebbel. Tagebücher.

ANHANG

Übersicht über die Entstehungszeiten des Italienischen Liederbuches

von Paul Heyse.

(Erster Band.)

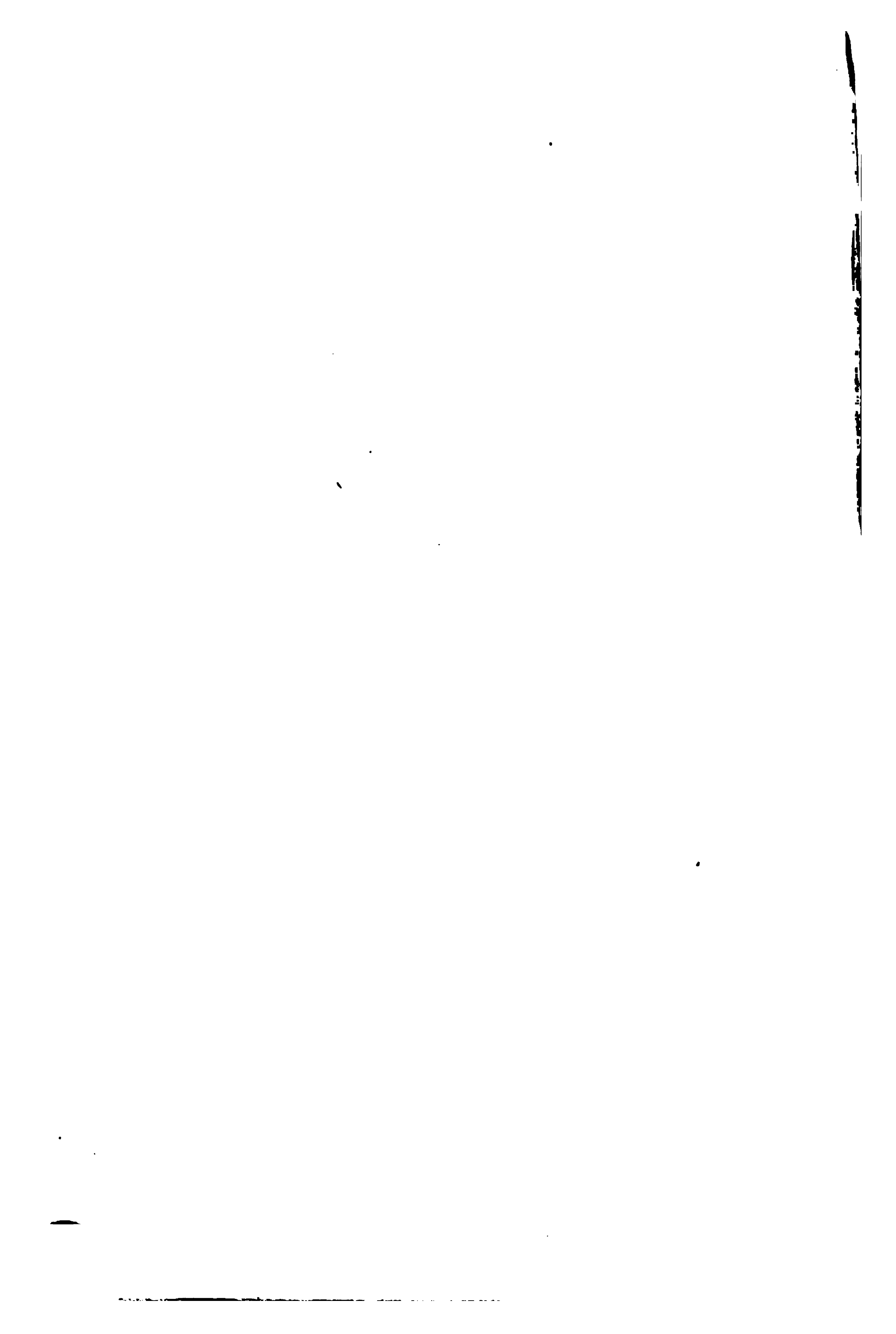
Mir ward gesagt, du reisest in die Ferne	Unterach	25.	September	1890	
Ihr seid die Allerschönste	„	2.	Oktober	„	
Gesegnet sei, durch den die Welt entstund	„	3.	„	„	Nachts
Selig Ihr Blinden	„	4.	„	„	Morgens
Wer rief dich denn . . . .*	Döbling	13.	November	„	Mittags
Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben	„	13.	„	„	Nachm.
Nun lass uns Frieden schliessen	„	14.	„	„	„
Dass doch gemalt all deine Reize wären	„	29.	„	1891	
Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen	„	2.	Dezember	„	
Mein Liebster ist so klein	„	3.	„	„	
Und willst du deinen Liebsten sterben sehen	„	4.	„	„	Nachm.
Wie lange schon war immer mein Verlangen	„	4.	„	„	Abends
Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen . . .?	„	5.	„	„	
Nein, junger Herr	„	7.	„	„	
Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind	„	8.	„	„	
Auch kleine Dinge können uns entzücken	„	9.	„	„	
Ein Ständchen Euch zu bringen	„	10.	„	„	
Ihr jungen Leute	„	11.	„	„	
Mein Liebster singt am Haus im Mondenschein	„	12.	„	„	
Heb' auf dein blondes Haupt	„	12.	„	„	
Wir haben beide lange Zeit geschwiegen	„	16.	„	„	
Man sagt mir, deine Mutter wollt' es nicht	„	23.	„	„	

Die zweite Hälfte des dritten Bandes

wird im Frühjahr 1905 erscheinen.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

HUGO WOLF



HUGO WOLF

IV. Band: Höhe und Ende

1896—1903

von

Dr. Ernst Decsey



Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1906

Vorwort

Dieser Abschlussband führt zuerst den Kampf einer feinen lyrischen Natur mit der grösseren Form der Oper vor und würdigt den Corregidor als das dramatische opus eins Hugo Wolfs, als welches er eine andere künstlerische Betrachtung erfordert, denn der Verdische Falstaff etwa, das Schluss- und Meisterwerk eines Dramatiker-Lebens. Hierauf folgt die Besprechung des Italienischen Liederbuches, eine Anordnung, die bezweckt, die Abfolge der Tatsachen deutlich zu machen: erringt doch Hugo Wolf unmittelbar nach dem Versuch mit der grossen Form die Meisterschaft in den kleinsten lyrischen Formen. Von dieser Höhe Wolfs führt das Buch abwärts zur Tragik des Endes, das jähe eintretend, ein Leben beschliesst, dessen Kürze und Fülle wie ein Gleichnis anmutet: es war ein Lied, das ein Wanderer am Morgen sang, der den Abend nicht mehr erlebte. —

Der Verfasser hat sich bemüht, das über die letzten Lebensjahre besonders reich vorliegende gedruckte Material einzuarbeiten, ausserdem aber bisher noch ungedruckte Mitteilungen. So liegen dem Kapitel Krankheit und Tod zum Grunde: handschriftliche Aufzeichnungen der Herren Dr. Heinr. Werner und Walter Bockmayer, mündliche Angaben des Dr. Heinr. Potpeschnigg, der Aufsatz Dr. Max Vancsas über Wolfs Tod und Begräbnis im Hugo Wolf-Heft der „Musik“ (1903), ein eigener Aufsatz und anderes mehr, so dass die geschichtliche Treue gewährleistet erscheint. Dass auch Frau Rosa Mayreders ungedruckte Wolf-Briefe, ihre Corregidor-Erinnerungen, Haberlandts Erinnerungen und Gedanken, Paul Müllers Veröffentlichungen im Petersschen Jahrbuch (1904), Oscar Grohes Aufsatz in der Badischen Kunst (1905) benutzt wurden, ist selbstverständlich; wo nicht der Text selbst, orientiert der Anhang über die Literatur.

Der herzliche Dank des Verfassers gebührt allen, die ihn durch Mitteilungen und Nachweise unterstützt haben, ebenso Herrn Dr. Carl Grunsky, der im Frühjahr einen grossen Teil des Manuskripts gelesen und manchen schätzenswerten Wink gegeben hat. Endlich fühlt der Verfasser sich auch verpflichtet, ein Wort des Dankes der deutschen Kritik für dieses feine oder anregende, jenes warme oder — gerechte Wort zu sagen.

Da die Masse des Stoffes auf die möglichst kurze Form gebracht werden musste, hat der Verfasser Zeit gebraucht, mehr, als er beabsichtigte.

GRAZ, Mitte September.

Dr. Ernst Decsey.

INHALT

Der herzliche Dank des Verfassers gebührt allen, die ihn durch Mitteilungen und Nachweise unterstützt haben, ebenso Herrn Dr. Carl Grunsky, der im Frühjahr einen grossen Teil des Manuskripts gelesen und manchen schätzenswerten Wink gegeben hat. Endlich fühlt der Verfasser sich auch verpflichtet, ein Wort des Dankes der deutschen Kritik für dieses feine oder anregende, jenes warme oder — gerechte Wort zu sagen.

Da die Masse des Stoffes auf die möglichst kurze Form gebracht werden musste, hat der Verfasser Zeit gebraucht, mehr, als er beabsichtigte.

GRAZ, Mitte September.

Dr. Ernst Decsey.



INHALT

Seite

Der herzliche Dank des Verfassers gebührt allen, die ihn durch Mitteilungen und Nachweise unterstützt haben, ebenso Herrn Dr. Carl Grunsky, der im Frühjahr einen grossen Teil des Manuskripts gelesen und manchen schätzenswerten Wink gegeben hat. Endlich fühlt der Verfasser sich auch verpflichtet, ein Wort des Dankes der deutschen Kritik für dieses feine oder anregende, jenes warme oder — gerechte Wort zu sagen.

Da die Masse des Stoffes auf die möglichst kurze Form gebracht werden musste, hat der Verfasser Zeit gebraucht, mehr, als er beabsichtigte.

GRAZ, Mitte September.

Dr. Ernst Decsey.



INHALT



Der herzliche Dank des Verfassers gebührt allen, die ihn durch Mitteilungen und Nachweise unterstützt haben, ebenso Herrn Dr. Carl Grunsky, der im Frühjahr einen grossen Teil des Manuskripts gelesen und manchen schätzenswerten Wink gegeben hat. Endlich fühlt der Verfasser sich auch verpflichtet, ein Wort des Dankes der deutschen Kritik für dieses feine oder anregende, jenes warme oder — gerechte Wort zu sagen.

Da die Masse des Stoffes auf die möglichst kurze Form gebracht werden musste, hat der Verfasser Zeit gebraucht, mehr, als er beabsichtigte.

GRAZ, Mitte September.

Dr. Ernst Decsey.



INHALT





HUGO WOLF

Mayreders zur Briedegger Post entgegenlief, und ihre Strophen auf dem Rückweg schon im Kopf komponierte. Aber, während er fast alle Lieder in einem Zuge hingeworfen hatte, kamen jetzt auch Tage wo er Hemmungen fühlte; seien es die Widerstände des Inhalts oder der Form — der Gedankenzufluss stockt und er muss in Verzweiflung die glückliche Stunde abwarten, denn im Ästhetischen vermag, wie Hebbel einmal sagt, der Wille so gut wie gar nichts. Ein Mensch, der nur Vollendetes, nichts Gepfuschtes aus der Hand gibt — hat er doch nicht einmal unstilistische Briefe abschicken mögen — kämpft Wolf nun mit den Forderungen des künstlerischen Gewissens. Die grosse Szene des Tio Lucas wollte einige Tage lang nicht gelingen, namentlich nicht der musikalische Ausdruck für die Stelle: „Wenn es Gott gefallen hätte mich durch schlimmen Schein zu grüssen.“ Er martert sein „armes Hirn“ vergeblich ab, und sucht diese Pause der schöpferischen Arbeit durch die Instrumentierung des 1. Aktes auszufüllen; auf seinen Wunsch hatte Larisch nämlich die Partitur der Meistersinger aus Wien gesendet, sie lag nun vor ihm. Ein paar Tage später aber gelingt die Stelle, und es ist als ob sein ganzes Wesen einen Stoss erlitten hätte. Mit zitteriger Hand schreibt er unmittelbar darauf der Dichterin: „Heute bin ich so freudig, zuversichtlich, zukunftstrunken, dass ich alle Welt umarmen möchte. Was ist aber auch aus der Szene geworden! Als ich sie mir heute vorspielte, war ich dergestalt erschüttert davon, dass ich vor Grausen und Ergriffenheit abbrechen musste. Die Welt wird davon was erleben!“ (8. Juni 1895). Noch eine zweite Stelle wollte lange nicht glücken: der Schlusschor „Guten Morgen edle Donna“, der auf ein volkstümliches Thema aufgebaut ist. Schon wollte er ihn ganz streichen, aber im Kampfe mit sich selbst und nach einer verzweifelten Arbeit von einer Woche gelang das Stück, mit dem er sichs besonders schwer gemacht hatte. Denn statt der imitatorischen Behandlung wäre es, homophon gehalten, ruhiger und leichter abgeflossen, und vielleicht auch wirksamer gewesen. So oszilliert der Künstler dieses Mal zwischen der Furcht vor dem Misslingen und dem Glücke des Gelingens, wogegen er sich bei den Liedern fast stets mit einem glücklichen Griff am Ziele fühlte.

Gleich nach der Komposition geht es an die Instrumentierung,

auf die er sich wie auf einen Gegner wirft, den man bändigen muss. Wieder arbeitet er „wie ein Besessener", von früh morgens bis in die späte Nacht am Schreibtisch, und durch die kleinen Fenster schauen die schönen tirolischen Berge still dem Kampfe zu. Er zermartert sein Hirn bei schwierigen Stellen, die ihn sogar im Traume noch verfolgen, ironisiert seine „verrückte Art immer noch neue Kontrapunkte hinzuzumachen", durch die die Arbeit immer komplizierter und langwieriger wird, er ringt mit den unbekannten und nur zu fühlbaren Widerständen der Materie. In einer solchen Lage trafen ihn einmal Freunde, die ihn in Matzen öfter besuchten. Auf Bitten Wolfs waren Grohe, Faisst, das Ehepaar Mayreder, der Maler Grützner, Potpeschnigg u. a. im August angekommen; aber Wolf, der vorspielen sollte, war unsichtbar. Da sieht Potpeschnigg durch die Fensterchen des Jägerhauses seinen Kopf, über die Notenblätter gebeugt; gerade lag die Bischofsmusik auf dem Schreibtisch, zu der Wolf eben den neuen Kontrapunkt der Violinen und Bratschen setzte:*)



Auf die stumme Einladung Wolfs war Potpeschnigg eingetreten. „Du, was meinst du, wie wird das werden? G'fallt dir das?" Als Potpeschnigg seine Freude über den Einfall ausspricht, ist mit einem Male das Eis gebrochen und Wolf geht vergnügt hinüber, um seine Freunde zu empfangen und vorzuspielen.

Es gibt dann wieder Stunden, wo sich die Grösse der Arbeit aufwirft, wie eine dunkle Mauer, über die man nie wird schauen können, und nur ein Griff, ein Bücken wäre nötig gewesen, das Richtige zu fassen, das da vor ihm lag. Als Wolf am 25. Oktober den zweiten Akt geschrieben hat, war es eine „wirkliche Erlösung"; am 18. Dezember um Mitternacht schreibt er endlich die letzten Noten: der vierte Akt allein hatte ihm reine Freude gemacht. Die Orchesterpartitur lag vor ihm, wie ein Weihnachtsgeschenk. Eine rätselhafte Angst hatte ihn getrieben und er arbeitete schnell an der Partitur, man möchte sagen: zu schnell; denn er musste einen kom-

*) Zu der Stelle des Klavierauszuges S. 43, 3. System v. u. 1. Takt.

plizierten Orchestersatz schreiben und hatte nicht viel mehr Zeit gebraucht als ein fingerfertiger Stagionekomponist.

In der letzten Zeit war er ganz isoliert gewesen. Denn als sich im Herbst das Schloss mit fremden Gästen füllte, kam für **Wolf**, den ein Wort, ja der Klang eines Wortes reizen konnte, eine schwierige Zeit, und er verkroch sich ganz in sein Jägerhaus. Es ist die Absonderlichkeit eines der Menschen, die Schiller schon in der Nähe des Glückes weiss, „wenn nur ihre Seele freies Spiel hat; dieses wird oft von der Gesellschaft (ja oft von guter Gesellschaft) eingeschränkt; aber die Einsamkeit gibt es uns wieder, und eine schöne Natur wirkt auf uns wie eine schöne Melodie". Zu Neujahr 1896 war Hugo Wolf wieder in Wien und wohnte als Hausgenosse des Ehepaares Mayreder im 4. Bezirk Plösslgasse 4. Nach einem drei viertel Jahre dauernden abnormen Zustand, nach Erschütterungen seines zentralen Ichs, war die Oper aus den Sehnsuchten und Schatten eines Traumes greifbar hervorgetreten, und nun sollte sie den Weg aller Welt gehen. Nach der Kraft, die er verbraucht, erfüllte er die einzige Pflicht des Künstlers: die, an sein Werk so stark zu glauben, als er nur vermochte, und er glaubte daran derart, dass er zu Ferdinand Löwe sagte: Der Corregidor müsse doch einschlagen, wie, in gebührendem Abstand genannt, der Freischütz einst eingeschlagen hatte.

Ehe wir nun in der Erzählung der Geschichte der wolfischen Oper fortfahren, wollen wir sie selbst, und namentlich ihren Stoff betrachten, denn aus ihr erklärt sich zum grössten Teil ihre eigenartige Geschichte. Und wenn wir hierbei Wolfs eigenes Urteil nicht bestätigt finden, so deshalb, weil dem Künstler gewöhnlich die Gegenwart der Produktion zu nahe ist, als dass er ein Urteil fällen könnte, welches ja immer Distanz voraussetzt, und weil wir überdies wissen, dass Wolfs Selbstbeurteilung meist nichts als Freude über den gelungenen Wurf war. — Das Textbuch der Frau Rosa Mayreder war also nach einer Erzählung des Don Antonio Pedro de Alarcón (1833—1891) geschrieben worden, die zuerst den Titel El corregidor y la molinara (Der Corregidor und die Müllerin), später den bezeichnenderen El sombrero de tres picos (Der Dreispitz) bekam. Es



PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

war nicht das erstemal, dass dieses Büchlein musikalische Werke anregte, denn wie Alarcón selbst in der historia de mis libros*) erzählt, hat der Dreispitz Anlass zu einer belgischen und einer französischen Operette gegeben, ausserdem gehören Schefraneks Komödie Johannistrieb (Prag) und die im 2. Bande S. 47 genannten Werke hierher. [illegible] hat sich jedoch, soweit wir

ten oder einen hörbaren Erfolg
Hauptmängel eben der Novelle
en. Der Dreispitz des Alarcón
sken der neueren spanischen
ist das Reizende, nicht ihre
Fabel erzählt wird, die Art, wie
t die romanische Erzählungslust,
ovellen geniessen. Die Intrigen
die Ehebetten streben, gipfelt
nschlichkeiten, sondern in der
diese Szene gehört zu dem
t auf die Bühne bringen lässt,
ıgestaltet wird.

e schon lange in einer etwas
den Bauernhöfen (cortijadas)
e Fassung hat sie literarischen
ıresco romance noch als Kind,
lert wurde, ein Geschichtchen
chreiben, fiel ihm die Spitz-
licher Selbstironie geschildert,
ie keinen neuen Stoff suchen
lie von dem Stoffe wegen der
e Geschichte zustande bringt,
t erschien sie in Madrid, in
[illegible] europea, denn ein literarischer Freund hatte dem Dichter geraten, diesen Perlen-Stoff (asunto de perlas) nicht an die ehrbaren Kubaner zu verschwenden; einen Monat später erschien sie in Buchform. Mit ungeheurem Erfolge. In sieben Sprachen übersetzt, wurde

*) Geschichte meiner Bücher. Obras de D. Pedro A. de Alarcón, Octava Edición Madrid 1905.

das Büchlein von Freund und Feind so zärtlich behandelt, dass Alarcón auf den Gedanken kam, es könne nichts taugen, weil es so einstimmig gelobt werde. Schliesslich tröstete er sich mit der Rente, die das Buch abwarf, und konnte in doppeltem Sinne seinen Freund verbessern: „Der Stoff war von Gold“ (El asunto era de oro). Der Erfolg erklärt sich aus der leichten Frivolität des Hauptthemas, das Alexander Dumas für Frankreich noch nicht stark genug fand, vor allem aber aus den Reizen des leichten Erzählerhumors, der spielenden Technik und der feinen Geisselung der bourbonischen Herrschaftszeiten, in die das Ganze glücklich eingepasst ist. Auch das Milieu von 1804 war Alarcón willkommen. Ist er ja in jüngeren Jahren ein ebenso radikaler Gegner der Gesellschaft gewesen, als er in späteren leidenschaftlich dem Katholizismus ergeben war; hatte er doch in seiner Zeitschrift El latígo (Die Peitsche) einen sozialen Krieg geführt, derselbe Mann, der mit dem Kruzifix in den Händen sein Leben aushauchte. Die Lust an der sozialen Satire fühlt man noch aus den losen Episoden des Dreispitz und schon in diesem gut gewählten Titel liegt Satire: Der grosse Dreispitz, den das ancien régime der würdig die Sitten hütenden Stadtobrigkeit aufs Haupt gestülpt, will gar nicht zum Kopfe des alten Schürzenjägers und Corregidors passen: es fällt der Mann im Hute, der Hut am Manne auf, und was unharmonisch ist, wird auch symbolisch. Die zu persönlichem Vergnügen missbrauchte Amtsgewalt wird ein Nebenthema der Humoreske, und mit feinen Stichen wie diesen setzt der Dichter öfters den Dreispitz-Zeiten, dem grossen König im Prado und den kleineren Unterkönigen auf dem Lande zu. Auch dies ist ein Novellenreiz. Das Wie der Darstellung, der Stil, macht das Was interessant. Zieht man das Wie ab, so bleibt als Rest die Szene der Verkleidung. Und gerade das, was an der Erzählung reizt, sie zu übertragen, ist auf die Bühne kaum zu übertragen. Es sei nur an den Scherz mit Liviana und Ponoña erinnert, den beiden Eselinnen des Tio Lucas und seiner Frau Frasquita: die dummen Tiere Bileams laufen in der Nacht aneinander vorüber, erkennen sich am Geschrei und tauschen Grüsse aus und beschämen die beiden klugen Menschen, die sich nicht erkennen und sich nicht begrüssen. Eine Episode, die später sehr witzig zur Entwirrung der Dinge benutzt

wird, und die für Alarcóns Art so überaus bezeichnend ist; aber sie ist nicht entfernt übertragen zu nennen, wenn im Corregidor Hugo Wolfs Frasquita im dritten Akte auftritt und man im Hintergrunde den Tio Lucas durch die Mondscheinlandschaft huschen sieht. Und aus solchen Gründen muss man fragen, ob der Dreispitz überhaupt vier Akte einer modernen Oper bestreiten konnte, ja ob er auch für den polyphon denkenden modernen Musiker ein „Stoff von Gold" war, wenn die Librettistin, die übrigens bei ihrer Arbeit an Hugo Wolf gar nicht denken konnte, sich möglichst treu an das Urbild anschloss.

Der Text der Frau Mayreder kann seinem Inhalte nach kurz bezeichnet werden, als: ungewollte Folgen eines im südlichen Temperamente abgeführten Scherzes. Sehen wir die Akte an.

Der erste Akt führt in die Poesie der Mühle. Seña Frasquita (sprich: Fraskwita, zu deutsch: Fränzchen) ist eine schöne Müllerin, die ihren Mann den Tio (Onkel) Lucas über alles liebt, obwohl er einen Schönheitsfehler hat: den allerliebsten Buckel, den er trägt. In der Mühle erscheint Repela (im Original Garduña, der Hausmarder), um seinen Herrn anzumelden, den Corregidor (sprich: Correchidór) aus der Stadt, Don Eugenio de Zuñiga. Dieser alte Caballero, der den Müller schlafend glaubt, findet sich zu einem Schäferstündchen ein und hofft Erhörung, obwohl auch er seinen Schönheitsfehler, den Buckel, hat. Frasquita, ganz Sirene geworden, bezaubert ihn durch Tanz und Gesang, lässt ihn aber, als er Ernst macht, durch eine geschickt herbeigeführte Tücke des Objekts vom Stuhle fallen. Das war ein Scherz; aber seine Folgen drohen tragisch zu werden. Tio Lucas hat den Fall gesehen; der Corregidor brütet Rache. Dass nun, wie in der Erzählung, der Bischof samt Gefolge erscheint, hat keinen Einfluss auf die Handlung.

Der zweite Akt zeigt, was der Rache- und Liebesdurst des Corregidor für Früchte zeitigt. Der Müller wird aus der Mühle weg verhaftet und von Toñuelo zum Alkalden geführt. Eine Scheinverhaftung. Frasquita bleibt allein zurück — was etwas unwahrscheinlich ist — und nun schleicht zu der Einsamen der Corregidor. Aber eine neue Tücke des Objekts lässt ihn ins Mühlengerinne fallen; triefend und hustend steht der alte Herr vor der begehrten aber jetzt

empörten Frau. Sie enteilt, ihren Mann zu suchen. Der Verunglückte aber legt die nassen Kleider ab und wärmt sich in Frasquitas Bett. Repela wird geschickt, um Frasquita einzuholen. — Verwandlung. — Wir sehen Tio Lucas beim Alcalden Juan Lopez, sehen, wie er diese weinselige Horde bezecht, dann durchs Fenster entwischt und wie man die Flucht entdeckt.

In der ersten Szene des dritten Aktes holt Repela die Frasquita ein und bewegt sie zur Rückkehr. — Verwandlung. — Nun beginnt schwere Tragik. Tio Lucas kommt nach Hause, sieht durchs Schlüsselloch den Kopf des Nebenbuhlers, findet dessen Kleider und erlebt eine fürchterliche Stunde der Eifersucht. Schon will er den (vermeintlichen) Mörder seines Glückes töten. Aber die Kleider des Corregidors bringen den murcianischen Othello auf einen anderen Rachegedanken: er zieht sie an, eilt in die Stadt, denn auch die — Corregidora ist eine schöne Frau. Nun erscheint der Corregidor in der Küche und mit ihm die Burleske. Er muss die Kleider des Müllers anziehen, und wird als „Müller“ von den verfolgenden Gerichtsleuten verprügelt; schliesslich eilen alle, Frasquita voran, von den verschiedenartigsten Besorgnissen zusammengehalten, in die Stadt, dem Müller nach.

Der vierte Akt führt die vergebliche Mühe des Corregidor vor, in sein Haus zu dringen, denn, sagt die Duenna, der echte Corregidor, der im Dreispitz und roten Mantel, sei schon vor einer Stunde heimgekehrt und ruhe in seinem legitimen Ehebett. Der wütende Corregidor, von dem Gedanken ermutigt: „Ja, Bauer, das ist was anderes,“ wird von der eigenen Dienerschaft als „Müller“ zum zweiten Male verprügelt. Die Corregidora lässt ihn eine Weile zappeln. Nachdem die Dienerschaft erzählt, was wir schon ahnten: dass Tio Lucas erkannt und auch verprügelt wurde, versöhnen sich die Müllersleute. Nur der Corregidor wird in Unkenntnis gelassen, und seine (letzte) Strafe soll es eben sein, dass er nie erfahren werde, was in dieser Nacht in Mercedes' Schlafgemache vorgegangen. Unser sittliches Gefühl ist gewissermassen befriedigt, denn Frasquita hat für ihre verführerischen Neigungen doch eine Art Denkzettel bekommen; nicht so klar waltet die ausgleichende Gerechtigkeit bei Tio Lucas, dem der Bischof in der Novelle auch eine Standrede hält, dessen

Höherhinauswollen und geschäftsmännischer Egoismus aber in der Oper zu wenig betont ist, um ähnliches zu rechtfertigen.

Ziemlich treu ist der Inhalt dieser Akte und die Stoffgruppierung dem Urbild nachgeschaffen worden; wie schwer es aber war, die Begebenheiten dramatisch ebenso zu beseelen, als sie Alarcón durch die Anekdotenform zu einer Meistererzählung machte, empfand niemand klarer als die Dichterin. Mag auch manches anders begründet sein, man möchte sagen: der Text krankt an seiner Treue. Nach Alarcón ist die allererste Szene mit dem Nachbarn empfunden; aber sie ist keine charakteristische Einführungsszene, kein eröffnender erster Schlag und Streit. Nach Alarcón ist das erste Finale entworfen, aber der friedlich einziehende Bischof bringt keinen Konflikt mit wie Sarastro, keinen letzten Tumult wie Herr Fluth. An der epischen Treue und dem Mangel dramatischen Blutes leidet namentlich der vierte Akt, der nicht eine überraschende oder charakteristische Lösung, oder Lösung überhaupt bringt, sondern mehr erzählende Schlichtung des Konfliktes ist, so dass diese absinkende Linie nur durch gesteigerte musikalische Kraft gehoben werden könnte. Und im allgemeinen gilt wohl die Empfindung: dass die Bühne nicht anschauliche Bilder genug bringt, die aus sich allein verständlich wären, dass der Text an witzigen Pointen ebenso reich, als an schlagenden Situationen arm ist. Fühlbar und erfolgreich hat die Dichterin sich bemüht die feingespitzte Dialektik Alarcóns zu übertragen; aber dieser Stilvorzug ist ein Vorzug zweiter Ordnung. Auch die Mischung von Tragik und Burleske kann als stilvoll hier erachtet werden, ist sie doch eine Lieblingsmischung des spanischen Theaters. So fühlt man überall die gute literarische Qualität, den gewählten Geschmack, eine feine künstlerische Hand, aber selten das vom Parkett aus arbeitende Bühnenauge, die robuste Absicht des Theaterpraktikers. Und doch hat ein guter Instinkt aus unscheinbaren Ansätzen der Erzählung wirksame Szenen geschaffen, Szenen, die der Musik entgegenkamen, wie die (allerdings wenig motivierte) Einsamkeit Frasquitas und die Heimkehr Tio Lucas. Weiter ist der ganze erste Akt mit seiner Mühlentraulichkeit schon musikalisch vorempfunden und mit Geschick sind lyrische Stücke von Gehalt und einer gewissen „Souveränität über den Affekt“ in die Handlung komponiert worden, wie das Abendduett der beiden Gatten.

Ja man begreift angesichts dieser Kultur des Ausdruckes und dieses „lyrischen Entgegenkommens", dass Hugo Wolf das Mayredersche Buch unbedingt dem Schaumannschen mit seiner derberen Sprache und reicheren Handlung vorzog. Vorzog selbst um den Preis einer syntaktisch gerade nicht einfachen Sprache, die sich leichter liest, als sie zu komponieren ist, und komponiert, schwer zu verstehen ist. Denn es sind harte Nüsse für den Musiker, der wie Wolf den Dichter respektiert, wenn er Verse findet gleich folgenden:

„. . . . . Fehlgeschossen!
Denn bei dir als einz'ger Makel,
Eine Brücke zu uns andren
Unvollkommnen Wesen, bildet
Dieser Rücken, sanft gewölbt;
Doch bei ihm als letzter Tropfen
Macht er überfliessen schon
Schlechter Eigenschaften Mass."

Das ist nicht Frakturschrift fürs Theater. Zusammengefasst lässt sich mit Karl Heckel sagen, dass der Autor dieser Verse „eine Dichterin von differenzierter Psyche, von substilster Geistigkeit, verbunden mit edelstem Formgefühl" ist, dass sie aber jener Unwillkür entbehrt, die Flaubert verlangte, als er das Paradoxon aussprach: „un bon livre doit être bête". So wendet sich ihr an Anspielungen und Wendungen reiches Gedicht „an bewusst geniessende Zuhörer, nicht aber an das unmittelbare Gefühlsverständnis eines naiv geniessenden Publikums." Aber, wollen wir hinzufügen: man darf sich wundern, dass der Erbmangel des Librettos, die Novelle, noch immerhin so weit überwunden wurde.*)

„Frau Mayreder", schrieb Hugo Wolf im Anfang, „hat das Kunststück fertig gebracht, die Novelle in ein äusserst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln, und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten." (An Grohe, 18. Jan. 1895.) Man wird wohl nur die zweite Hälfte dieses Satzes gelten lassen können und muss einen Irrtum

---

*) Ähnliche Schwierigkeiten wurden auch in der nach Alarcón gearbeiteten Oper „Der Richter von Granada" von Rich. v. Perger (Köln, 8. Dezember 1889) bemängelt. Der Text habe die „Gefühlsseite der handelnden Personen zu wenig herausdestilliert".

bedauern, den Wolf sich nicht entreissen lassen wollte, nicht einmal von der Dichterin selbst. Denn als Frau Mayreder ihm später vorschlug, die zweite Hälfte des vierten Aktes wesentlich zu kürzen, war er mit aller Heftigkeit dagegen: wer ihr nur den Riesenfloh ins Ohr gesetzt habe! Da nun einmal ein episches Element sich nicht ganz vermeiden liess, „so wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da dozieren, erzählt darf im Drama nicht werden." Der wahre Grund: der Musiker wollte von der ihm ganz besonders lieben Musik des vierten Aktes nichts opfern. Wie es schon kommen musste, hat er die Fehler der Anlage in der Musik wiederholt; allein die Gerechtigkeit erfordert es zu sagen, dass die Gestalt des Werkes und damit sein Schicksal nicht alleine Frau Mayreder vorgerückt werden darf. Jeder Komponist trägt die Verantwortung mit für den Text, den er und wie er ihn gewählt hat, und man muss das betonen, zumal da Freunde Wolfs das Textbuch erst im selben Masse überschätzten, als es später unterschätzt wurde. Gewiss hätte Frau Mayreder alles in der Anlage umgelegt, was Wolf als bühnenmässig irgend vorgeschlagen hätte; aber erst Erfahrungen, die er durch die Aufführung machte, bewogen ihn zu Änderungen im Detail. Er stand vor seinem ersten Werke fürs Theater, und die robuste Sicherheit des Praktikers ermangelte auch ihm, dem eine neue Art der Leistung auch neue Hindernisse schuf.

Mit einem sehr starken Buche hätte er vielleicht beim ersten Versuche schon einen Widerstand leichter gebrochen, den zu brechen auch für den geborenen Dramatiker von Haus aus das schwierigste Problem ist: den Widerstand der Form. Und alles hing davon ab. Denn in der eigentümlichen Form erkannte Schiller das Mittel, durch welches jede „Dichtungsart" den ihr eigentümlichen Zweck erreicht. Eben das, was jedes Genre ausschliessend vor den übrigen leistet, müsse es vermöge derjenigen Beschaffenheit leisten, die es vor den übrigen ausschliessend besitzt. „Dramatisch" waren wohl auch Wolfs Lieder gewesen; aber dramatisch mit dem Anführungszeichen: wie man vom dramatischen Karton des Malers, wie man vom dramatischen Tintoretto spricht. Nun sollte es Wolfs Musik im ursprünglichen Sinne, mit der Beziehung aufs Theater werden — und es war ein

Irrtum nicht ohne tragische Färbung, wenn man beide Worte für identisch hielt. Wolf hatte eine neue Form zu leisten, der Musik die eigentümliche „Beschaffenheit“ zu verleihen, durch die sie nun als Opernmusik eigentümlich wirken konnte. Seine Lieder, diese „kleinen Opern“ waren Vorbereitung, und verrieten dramatisches Vermögen: soweit es darauf ankam, Seelen und Seelenprozesse, Natur und Naturgeschehen zu schildern; neu zu finden aber war: die wirksame Bindung solcher Einzelschilderungen in den Rhythmus der dramatischen Aufeinanderfolge, in die Form von Szenen, Akten der Theatermusik. Der erfahrene Theatermusiker hätte um dessentwillen schon das Buch nicht so bedingungslos hingenommen, wie Wolf; aber man muss sich bei Wolf und seiner ersten Oper trotz alledem nicht darüber wundern, was gegen die Absicht ausgefallen, sondern wieviel durch Instinkt geglückt ist: der Corregidor ist, wie er heute vor uns steht, mit den Mängeln der formellen Bravour — ein Geniestreich.

Wenn wir uns das Wesen des Werkes im allgemeinen klar machen wollen, gehen wir vielleicht am besten von Wolfs eigenen Grundgedanken aus: „Ohne die Meistersinger wäre der Corregidor nie komponiert worden. Ja ja, der „alte Zauberer“ hat's uns angetan, und wohl uns, dass wir solche Pfade wandeln dürfen“. (Anfang Juni 1895 an die Dichterin.) Tatsächlich hat der Corregidor mit Richard Wagners Meistersingern manche Gemeinsamkeit, manche Parallele — es sei an das polyphone Orchester, an den von breiterer Lyrik unterbrochenen dramatischen Fortfluss, an die Mischung von Humor und Pathos, an die Behandlungsart der Singstimme, an die Verwendung alter Musikformen — erinnert; aber alle diese Gemeinsamkeiten und Parallelen sind meistens solche musikalischer und nicht dramatischer Natur — und in diesem Sinne müssen wir wohl Wolfs Grundgedanken einschränken und verstehen.

Das Schwere und Leichte, Pathos und Humor, ist im Corregidor noch nicht zur einheitlichen Stimmung abgetönt, wie in den Meistersingern. Zwar rechtfertigt die Handlung: — dass die Folgen eines naiven Übermutes tragisch zu werden drohen — vielfach den Tondichter; aber er hat die Musik hinwiederum auch an solchen Stellen schwer gepanzert, die nach einer leichteren Rüstung verlangten. So lässt er das volle Werk nach dem Zwischenspiel im zweiten Akte



ROSA MAYREDER

wie zu einem Nürnberger Volksfest unter Jubeltrillern der Holzbläser brausen, obwohl im nächsten Augenblicke der Vorhang über dem Abendtrunk des Dorfbürgermeisters und seines Schreibers aufgeht — eine Inkongruenz, die Wolf erst später zum Bewusstsein kam, so dass er die Szene mit humpenschwingenden Gästen bevölkert sehen wollte. Auch der aufgeblähte Parademarsch mit dem Triolengeschmetter der Trompeten, der den dritten Akt beschliesst, wirkt auf viele als Inkongruenz, denn es ist nur eine kleine Gesellschaft, die in gedrückter Stimmung die Mühle verlässt; auf andere, wie auch den Verfasser, wirken diese Töne wie die grossen Köpfe und höhnenden Nasen einer Karikatur.

Eben diese Widersprüche, dieses unmotivierte Hochtreiben des Ausdruckes führen uns zu einer weitern Einschränkung, die sich das Werk gefallen lassen muss. An Mozarts und an Wagners Aktaufbau gemessen, erscheint die künstlerische Berechnung des Tondichters nicht grosszügig genug. Kein Akt bringt Steigerungen, so dass der Endeindruck entschieden komisch oder tragisch, oder überhaupt entschieden wäre, und es ist nicht unbezeichnend, dass Wolf selbst später den Zusatz „komische Oper" auf dem Titelblatt des Klavierauszuges unterdrückte. Die Stimmungen des Werkes wechseln, aber sie wechseln planlos, und wir scheiden weder erhoben, noch durch Lachen gereinigt: die Wellen stossen sich zur Ebene.
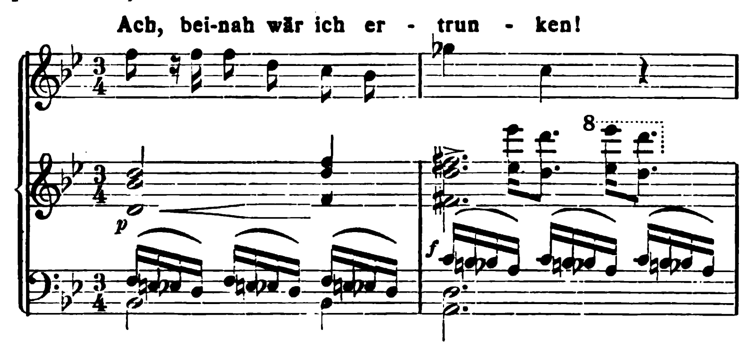
Vielleicht darf dieses näher begründet werden. Viel von der berauschenden, die Massen ergreifenden Magie der Oper liegt in ihrer inneren Rhythmik. Die grosse Kurve der dramatischen Bewegung hebt sich und senkt sich als eine Folge szenischer Gegenstücke, ist eine Resultante von Ruhe und Bewegung. Der Rhythmus jeder Szene ist bedingt: von der voraufgehenden, von der nachfolgenden, und der Feiertagssonnenmorgen in der Schusterstube atmet umso friedlicher, je toller der Wirrwarr nachts vorher in den Strassen tobte. Die Partitur des Corregidor zeigt nicht in demselben Masse Wellenberg und Wellental, die Kurve verläuft viel gleichmässiger. Würde der erste Akt in seiner zweiten Hälfte auf ein bewegtes Schlussensemble zu gesteigert sein, so senkte sich die rhythmische Kurve auf den Abendfrieden des Eröffnungsduo des zweiten Aktes umso wohltuender herab. Immer kommen wir da freilich auf den Hauptfehler der

Komposition, die Wahl des Textbuches, zurück. Auch äusserlich aber spiegelt sich die Planlosigkeit der Stimmungen, die Gleichmässigkeit der Kurve wieder: in dem Fehlen eines Modulationsplanes, so dass der Eintritt der Haupttonart jedesmal einen Höhenpunkt bezeichnete — man denke an das C-dur des Meistersingerschlusses — und im Fehlen der scharfen äusseren Rhythmik. Die Musik des Corregidor strömt ab, und der ganze erste Akt bleibt im ungeraden Takt mit wenig Ausnahmen, so dass die vier Viertel der Corregidora eine wohltuende rhythmische Insel bilden. Die reiche Untergliederung des ersten Aktes der Meistersinger — reich trotz dem sich stetig spannenden rhythmischen Bogen — ist nicht sinngemäss übertragen, und die alte Forderung Grétrys, dass die Theatermusik durchaus sacrifié à l'action du drame sein müsse, im Corregidor nicht in dem Masse wie in den Meistersingern erfüllt. Ja, die Musik des Corregidor strömt wie Wasser von gleichem Gefälle, über manche Einschnitte der Handlung, so dass sich in der ganzen Oper — ein Unikum — nur zwei, drei Stellen finden, wo das Orchester einen Takt pausiert oder den Gesang bloss mit Akkorden stützt. Und wenn man den guten Theaterkomponisten auch dort erkennt, wo er schweigen kann, so erkennt man, wie oft Wolf sich im Corregidor gegen das Wagnersche Deutlichkeitsprinzip durch das ruhelose Orchester versündigt hat, das dem Sänger nicht Freiheit genug gibt, und die Wirkung vieler Handlungsmomente, hemmt. Frasquita singt soeben ihre einsame maurische Romanze, als man von draussen das Geschrei des verunglückten Einschleichers hören soll. Sie bricht ab. Aber das Orchester geht im selben Rhythmus, nur etwas beschleunigt weiter, und nur Fagotte, Trompeten, die Pauke und die Trommeln schweigen. Schwiege alles ein paar Takte lang, so hörte man die Stimme des Corregidor ganz deutlich, und nach dieser Pause des Schreckens wirkte die heftige Leidenschaft des folgenden c-moll-Ergusses des Orchesters doppelt so heftig.

Also: zu viel Musik! Ein Fehler aus Überfluss, nicht aus Mangel, aber ein Fehler des bühnenunkundigen Anfängers, ein Fehler gegen die wirksame Bindung von Einzelschilderungen in den Rhythmus des dramatischen Aufeinanders, ein Fehler gegen die Form. Und man könnte ausser dem Fehlen der einheitlichen Abtönung, der einheitlichen

Stimmung, der inneren und äusseren Rhythmik, der Pausenökonomie noch manche andere Formfehler anführen, die zwar nicht die musikalische aber die dramatische Kraft des Corregidor einschränken — doch halten wir uns nur ans wesentlichste.

Diese Einschränkungen aber sind nicht verwunderlich. Es handelt sich, wie schon bemerkt, um den Erstling eines Lyrikers, der sich zumeist in kleinen Formen — klein im Verhältnis zum Drama — bewegte, und der von Fall zu Fall zu charakterisieren gewohnt war. Und so hat der Corregidor die Vorzüge seiner Fehler. Die einzelne Lage jeder Person ist in dem ganzen Werke gewissenhaft und mit glänzendem Erfolg veranschaulicht. Man nehme nur statt vieler das eine Beispiel des Corregidors, wie er vor Kälte zitternd vor der Frasquita steht, und ihm das schreckliche Wasser aus den Kleidern trieft:



Plastischer lässt sich die Lage des Liebes- und Wasserhelden kaum wiedergeben. So folgt die Musik der Handlung Schritt für Schritt und vertieft sie Schritt für Schritt. Sobald man auch gewissermassen harmlos und ohne zu hoch gespannte, auf Theatersensation gerichtete Erwartungen zuhört, gewinnt das Ganze den Ausdruck eines Weltbildes, in dem sich die Elemente reiben, widerstreiten und anziehen, ja die Buntheit des Werkes und seine unausgeglichene Mannigfaltigkeit, das Nebeneinander burlesker und tragischer Akzente wird zuletzt ein Vorzug.

So ist es auch erklärlich, dass das Werk ebenso oft Begeisterungen bei Menschen erweckt hat, die aus der intensiven, den Tiefen der Empfindung entquollenen Tonsprache den echten Wolf hörten, wie es dem grossen Publikum, das unter anderer Optik zuzusehen
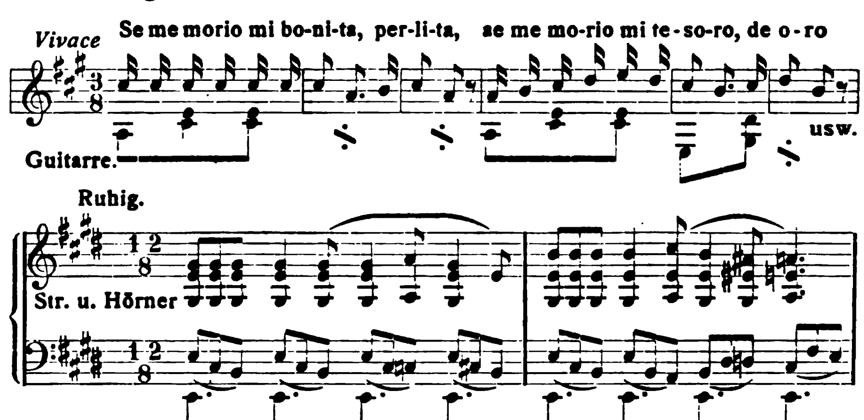
gewohnt ist, nicht am meisten zu bieten vermag. Ein anderer unbedingter Vorzug des Corregidor liegt in der Wahrheit und der Keuschheit seines Ausdruckes. Die musikalische Gestaltung auch der dramatisch-flüssigen Stellen hat Stil, der moderne Realismus und Naturalismus, wie etwa das Schreien oder das Wüten und Toben in Tönen, Frappieren durch Unterbrechung, Blüffen durch Kühnheiten, Blenden durch Farbenspiele: kurz Theatermusik im bösen Sinne, Meyerbeerismus ist bis zur Ängstlichkeit vermieden, so dass die ganze Partitur nicht einmal Arpeggien-Stellen enthält. Wir sagen bis zur Ängstlichkeit, denn die Theatermusik unserer deutschen Meister hat es oft verstanden der Sinnlichkeitsforderung des Publikums künstlerisch zu dienen, indem sie mit Sinn motivierte, was jenes schlechthin forderte: man denke an das Bacchanal des Pariser Tannhäuser. — Wunderschön sind in den motivisch-gewebten bunten Teppich der Corregidor-Musik Einzelheiten eingestickt, wunderschön ist oft die Form der Anlage, das Ebenmass der Teile, die zarten Übergänge, die Farben des Lokalkolorits, und unwillkürlich fühlt man das innere Ergriffensein des Komponisten, die Absicht, sein Bestes an diese Musik zu wenden.

So verwendet Hugo Wolf, wie es in den Meistersingern geschieht, gerne historische Musikformen: nicht um ihrer selbst willen, sondern um mit ihrer Hilfe den Ausdruck zu erhöhen. Gleich die erste Szene, durch die das Müllermotiv als obstinater Bass sich dreht, ist eine Passacaglia, die, kunstvoll verborgen, als Mühlenmusik, als Stimmung der Traulichkeit, als Stimmung des gleichmässig schaufelnden Mühlenrades empfunden wird. Und wie sinnvoll ist die dreiteilige Anlage der Szene — die eines Liedes — gedacht! Erst die gemächliche Zwiesprache: die Passacaglia in A. Dann die spitzen Einreden des näselnden Nachbars: ein $^4/_4$-Mittelsatz in F. Zuletzt die gemächliche Abfertigung des Störers: und wieder kommt die trauliche Passacaglia in A zurück. Auch die Szene beim Alkalden im zweiten Akte bringt eine alte Form. Das Quartett der Manuela, des Pedro, Toñuelo und Juan Lopez singt dem Tio Lucas einen reizenden Kanon als Schlaflied; Sopran und erster Bass gehen in Dezimen, und dazu Tenor und zweiter Bass in der Engführung. Wie von selbst scheint sich für die Bemühung der Viere der Kanon ergeben zu haben.

Mit grossem Geschick sind charakteristische Lieder in das dichte thematische Ineinander der dramatischen Partieen verflochten, mögen sie auch auf dem Theater nicht die volle charakteristische Wirkung tun, mögen sie auch im Verhältnis zu den Meistersinger-Liedern mehr Stillstand als Bewegung bedeuten. Frasquita singt den koketten Sechsachteltakt aus dem Spanischen Liederbuch: In dem Schatten meiner Locken, und man beobachtet, wie seltsam am Schlusse die Melodik sich verdunkelt, wenn sie weitergeführt wird, wie der Rhythmus sich langsam verschiebt, wenn nun der Corregidor das Wort ergreift. Der Corregidor selbst hat ebenfalls ein Stück aus dem Spanischen Liederbuch: Herz, verzage nicht geschwind. Und zu diesem e-moll-Gesang strebt schon die Musik von der vierten Szene des zweiten Aktes angefangen in fliessenden Linien hin: vom elegischen „Darum sei gescheit Frasquita“ ein Schweben zwischen G-dur und e-moll, und das Lied wirkt wie eine leichte Coda. Ebenso künstlerisch geordnet ist das E-dur Duett der Ehegatten: In solchen Abendfeierstunden. Nach den verständigen, bröckeligen Zwischenreden (in C) tritt die geschlossene Form des Liedes auf, der Affekt hat sich beruhigt und im Strome der traurig-süssen Melodie fliesst das Glücksgefühl gesammelt ab. — Der ganze erste Akt ist ein Nebeneinander der delikatesten lyrischen Schönheiten, eine Frucht- und Rebenkette, wie sie sich in duftenden südlichen Gärten hinziehen.

Gleichwie in den Meistersingern fühlt man auch im Corregidor die örtliche Färbung. Doch spiegelt er nicht in dem Masse spanische Gegend und spanisches Leben zurück, wie die Meistersinger die altnürnbergische Stadtkultur. Deutsch ist der Charakter der Musik, nur die Tönung oft bisweilen südlich, und wenn Hugo Wolf auch hier im Gegensatze zum spanischen Liederbuch nationale Rhythmen und Motive mitwirken lässt, so doch meistens ohne deren rassige Ursprünglichkeit, mit der Bitzet sie in der Carmen angewendet hat. Sie sind verdeutscht. Frasquita tanzt, ein Rohr im Winde, im ersten Akte den g-moll Fandango, der, allein getanzt, von Kastagnetten begleitet wird; der eintretende, zuschauende Corregidor gibt Anlass zu einem motivischen Behang des Stückes. Ein Fandango-Rhythmus ist auch das graziöse funkelnde e-moll-Zwischenspiel im zweiten Akt: vielleicht das „Spanischeste“ der ganzen Partitur; als Tanz zu zweien

gedacht, stellt er auch zwei Motive gegeneinander und wird ohne Kastagnetten abgespielt. Der Kanon der vier trunkenen und schlaftrunkenen Zecher beim Alkalden („Don Rodrigo") nimmt sein melodisches Motiv (cis-dis-h) aus dem Volkslied Oigo un sospiro („Ich höre einen Seufzer"), und die Romanze „Auf Zamorra geht der Feldzug" ist ein Tango, einer der feurigen Ryhthmen, die der Guitarrista hervorbringt, wenn er über die Saiten reisst, und das Holz mit dem Knöchel schlägt. Das Duett der Eheleute „In solchen Abendfeierstunden" ist einer Habañera nachgebildet. Man vergleiche das leichtfüssige spanische Original und Wolfs deutsche Übersetzung:
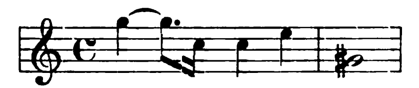


Unschwer zu erkennen, wie das Original in dieser polyphonen Belastung von seinem Temperament und Charakter einbüsst, so zwar, dass manches Ohr die Melodie für — slavisch hielt. Die flüchtigen Gesänge der spanischen Gassen sind hier eben nicht mit der „grossen Guitarre" begleitet, sondern ins grosse moderne Orchester verlegt; aber was sie auch selbst verlieren, sie geben dennoch Farbe ab an das Werk, und wie ein Wolfsches Lied so ist auch die Wolfsche Oper eine eigene kleine Welt mit eigener Atmosphäre.
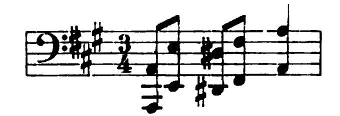
Die nationalen Motive sind freilich in der Minderheit, und Wolfs Fähigkeit eines fast unbegrenzten Ausdruckes für die Schilderung von Personen, ihrer Lagen, ihrer Stimmungen, ihrer Naturumgebung, zeigt sich in der Erfindung eigener zutreffender Motive und deren

sinnvoller Abwandlung. Die Wolfschen Motive mögen, als dramatische betrachtet, nicht immer eine Bewegung ausdrücken, wie die meisten Wagnerschen; auch werden sie nicht vom Munde der handelnden Personen selbst eingeführt, wie die meisten Wagnerschen, und endlich treten sie zu häufig hintereinander auf, d. h. sie haben nicht prinzipiell Seltenheitswert und dadurch erhöhten Ausdruckswert, wie eben bei Wagner. Aber sie haben Individualität durch ihre scharfen Linien, festen Charakter durch die Wahl der Intervalle, weshalb sie ebenso einprägsam als flexionsfähig sind: nicht altgekaufte Phrasen sondern Originale. Mit ihrer Hilfe kann man ein Personenverzeichnis entwerfen, das am kürzesten über Einzelheiten des ganzen Werkes Auskunft gibt.*)

Der Corregidor steht am Eingange des Werkes mit seinem „Initialen-Motiv". Die Wucht der Blechbläser bereitet vielleicht auf eine grössere Tyrannen-Persönlichkeitvor, als sie der alte Herr tatsächlich ist, aber das Motiv zeichnet die herrischen Züge und die Grandezza des Don Eugenio de Zuñiga in unvergessbarer Treue. Wolf selbst fiel es später auf, dass er „dem adeligen Dekadenten" die absteigende Melodielinie gegeben habe,



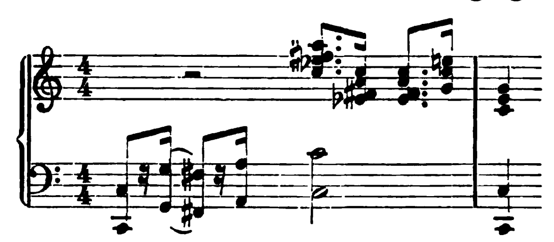
dem Tio Lucas, dem urwüchsigen Paganen und Gegenspieler, die aufwärtstreibende:
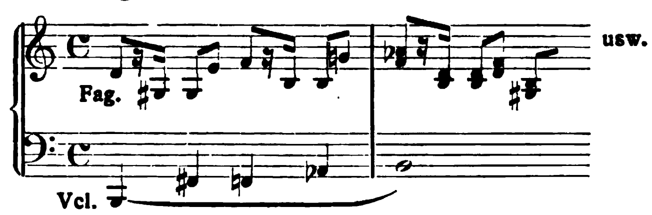


Beide Themen verändern Farbe und Physiognomie, vergrössern sich feierlich, ziehen sich ängstlich zusammen, streiten, kreuzen und jagen sich, verbinden sich mit anderen, sie bestreiten hauptsächlich den thematischen Gehalt der Musik. In wilder Freude stürzt der

*) Der Corregidor ist Tenor-Buffo, Juan Lopez tiefer Bass, Pedro Tenor, Toñuelo Bass, Repela Bass-Buffo, Tio Lucas Bariton, Der Nachbar Tenor, Die Corregidora Sopran, Frasquita Mezzo-Sopran, Die Duenna Alt, Manuela Mezzo-Sopran.

Müller in die Kleider des Corregidor, und man sieht schon aus dem Notenbild, das von Pausen zerrissen ist, den Vorgang:



Der Corregidor schleicht in der Zipfelmütze aus dem Bette in die Küche, noch hat er die wilde Lache des Müllers im Ohr: „Welch toller Spuk?...“ und zwei Fagotte treiben mit ihm ihren Schabernack, fugato über dem gespenstischen Müllermotiv hintänzelnd. „Tönender Wilhelm Busch“ sagt Richard Batka treffend.



An zwei Stellen vermag es Dichtung und Musik uns mit dem Helden etwas zu versöhnen. Einmal, wenn er Frasquita sein Geständnis macht: in dem schönen D-dur-Satz, aus dem eine zwar senile, aber sinnliche echte Liebe glüht, und dessen imitierendes Übergreifen die wachsende Begierde ausdrückt:



Dann wenn er das Herz verzage nicht geschwind singt, dessen Betrachtungen über das alte la donna è mobile dem lüsternen Fuchs philosophischen Anstrich geben.

Schwer ist der Corregidor zu singen, schwer zu spielen, hat es auch kein Darsteller, nicht der Chor, nicht das Orchester in der Oper leicht. „Ich möchte fast glauben, dieser Tenorbuffo, wie er gerade

Dem verständnißvollen u. opferfreudigen Freunde u. Förderer aller Kunst – Enrico
sendet als schwaches Zeichen unbegränzter Zuneigung diesen musikalischen Gruss
zum Vorabend der Weihnachtsfeiertage

Hugo Wolf.

Matzen, 22. Dezemb. 895

Vorspiel zum „Corregidor."

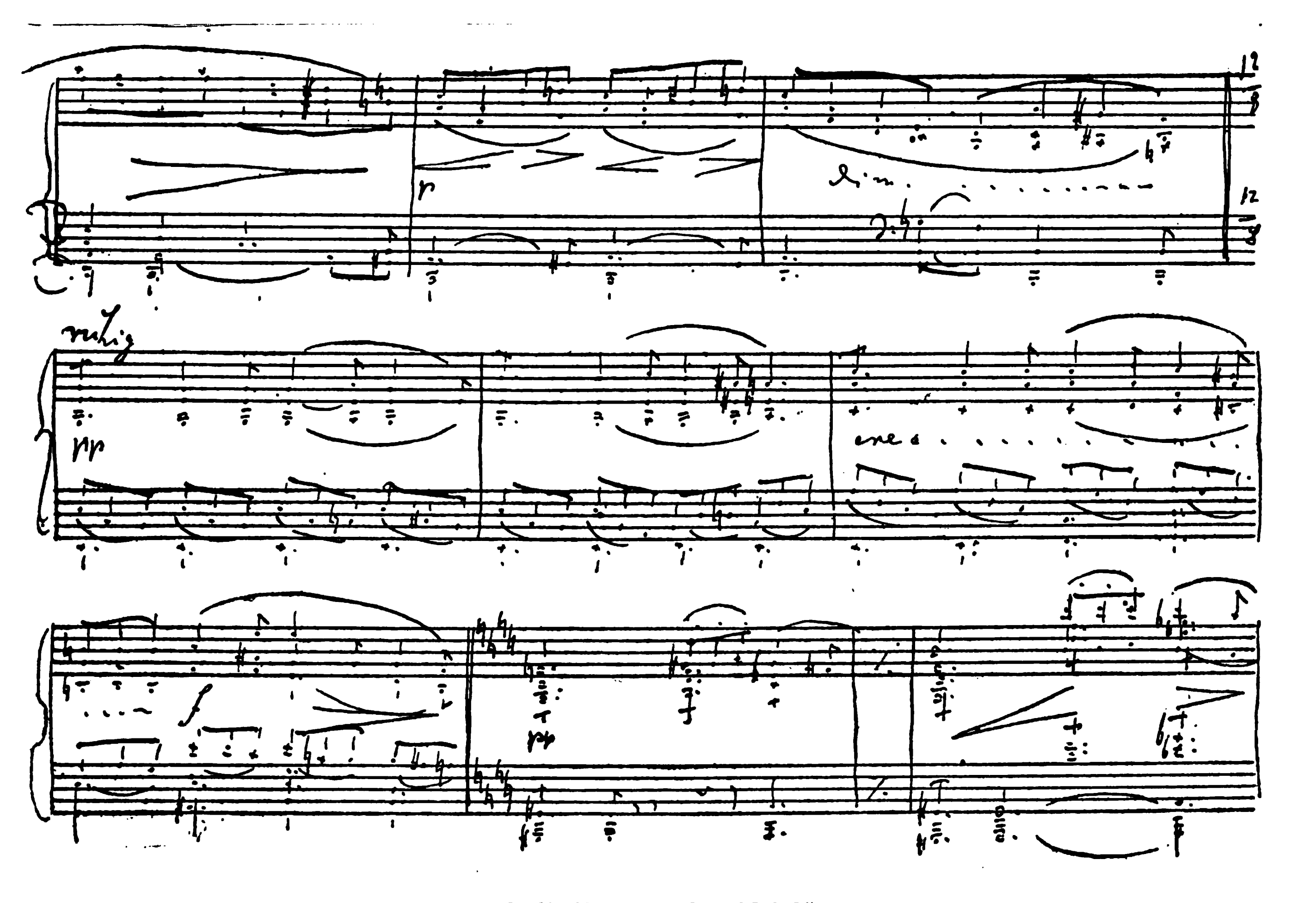
Sehr gehalten.

ff

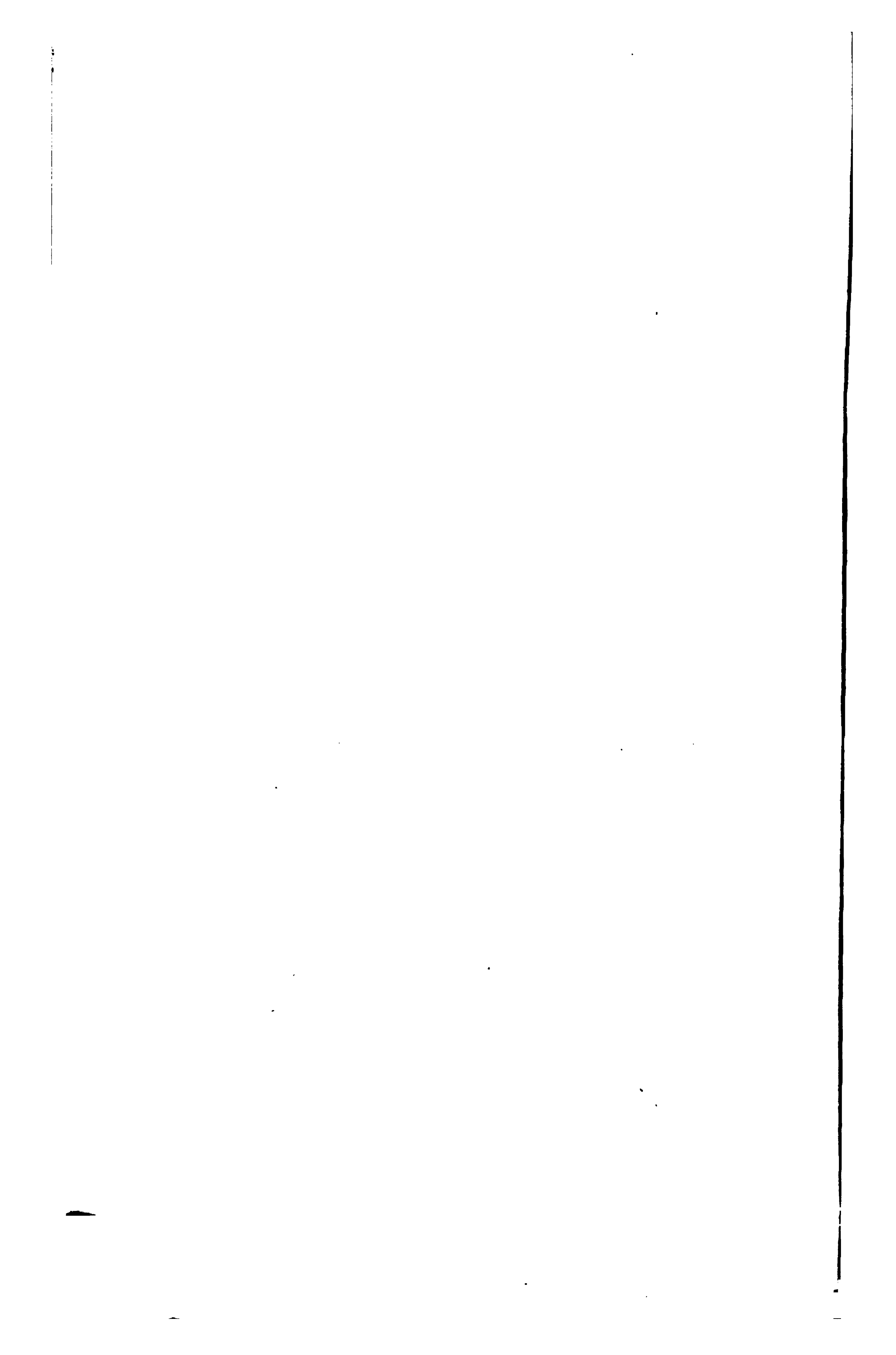
p

pp

f



VORSPIEL ZUM CORREGIDOR
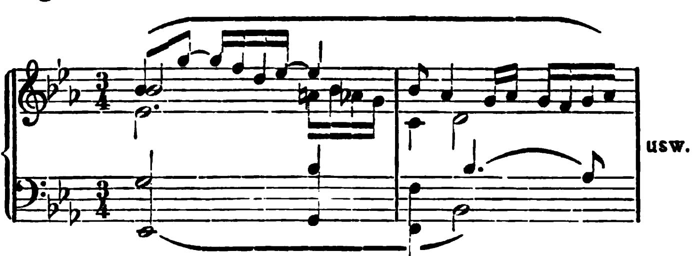


für meinen Corregidor nötig ist, muss erst noch geboren, zumindest aber erzogen werden, es sei denn, dass ein glücklicher Zufall einen solchen mir zuführte, der jetzt schon alle die Eigenschaften in sich vereinigte, die sonst vereinzelt nur beim lyrischen, oder Helden-, oder Spiel-Tenor anzutreffen sind. Mein Corregidor muss Eins in Drei und Drei in Eins sein. Er muss in raschem Wechsel Helden-, lyrischer und Spiel-Tenor, sein, kurz er muss ein Weltwunder sein." (An Kauffmann, 1896.)

Das Gegenstück zum e-moll Monolog des Corregidor ist der grosse Bariton-Monolog des Tio Lucas im dritten Akte, der wie ein schweres Gewitter erschüttert und befreit, und in seiner ununterbrochenen Steigerung von der ersten dumpfen Beklommenheit bis zum Gewieher eines satanischen Rachedurstes auf fast allen Bühnen eine so unmittelbare Schlagkraft offenbarte, dass es eine Binsenwahrheit wäre von einer bloss „lyrischen" Begabung zu sprechen, ja dass man dem Komponisten eines so dämonischen, packenden Seelengemäldes noch andere dramatische Treffer zutrauen muss.
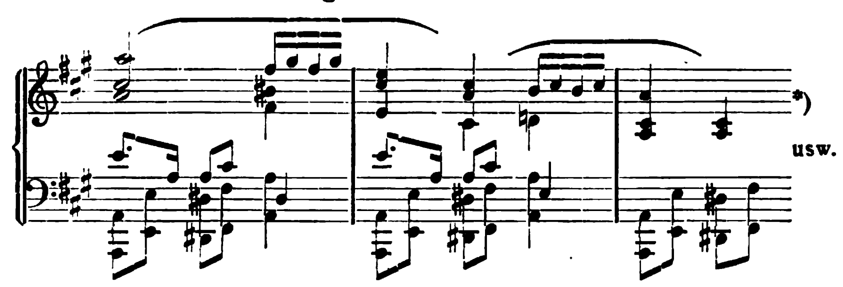
Frasquita war wohl der Liebling des Komponisten, und mehr als sonst fühlt man das innere Ergriffensein des Künstlers, als er diese Figur hinmalte. Sie ist die Heldin, wenn sie auch im vierten Akte zurücktritt; und so oft jemand von ihr spricht, gewinnt die Musik einen sozusagen verliebten lyrischen Schwung, man höre nur die in süsses E-dur getauchten Worte des Nachbarn in der ersten Szene: „dass Frasquita eine schöne, eine wunderschöne Frau". Man wird auch mit Interesse die Selbstcharakteristik der Frasquita verfolgen, um die sich der Komponist zwar überall, aber hier besonders sorgfältig und erfolgreich bemüht hat. Die ganze dramatische Anlage, die Unausgeglichenheit des Corregidor bringt es mit sich, dass nicht wie vom ersten höflichen „Verzeiht" des Hans Sachs in den Meistersingern bis zu dessen souveräner Schlusspredigt eine stetig sich hebende Linie verfolgbar ist, die zum Ausdrucke kommt sowohl in der Behandlung des Orchesters, als namentlich in der Führung des Gesanges. Wohl aber hat Frasquita ihre wechselnden, persönlichen Rhythmen, die abhängig sind vom Gefühle, von der Lage, und wie Leporello ganz anders vor Elvira als vor dem Comthur, David ganz anders vor Magdalene als vor Hans Sachs zu reden pflegt, ähnlich

auch Frasquita anders vor ihrem Manne als vor dem Corregidor oder dem Repela. Vor dem Tio Lucas singt sie die einfache Innigkeit des Kommt ein Knabe her des Weges, mit der Stimme des Tio Lucas verbindet sich die ihre zu den friedlichen Terzen und Sexten des Abendduettes: es ist das Glück treuer, guter Menschen. Aber vor dem Corregidor dreht sich die allerliebste „Wetterfahne" nach der anderen Seite, reizt sein Begehren durch den Körper, der sich geschmeidig im Fandango wiegt, verdreht ihm vollends den Kopf mit dem Lied vom Lockenschatten, spielt die Gekränkte und ist das ganz überlegene Weib in dem schnippischen Grazioso des As-dur-Sätzchens: Ach wie haben die Sitten sich doch betrüblich verwandelt! So ist sie, wie bei Alarcón, Schlange und Dämon, und doch „eine gute Frau, ein Engel, ein liebliches Geschöpfchen". Und der goldene Gehalt ihrer Seele, die treue Liebe, spricht aus dem Weberisch geschwellten Klarinettenthema:
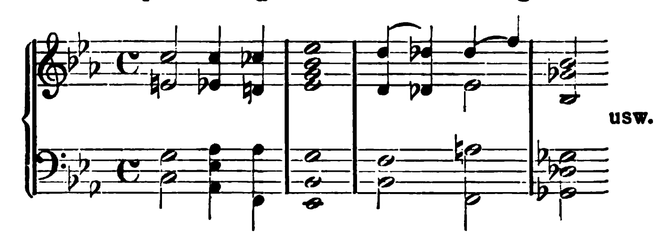


einem Thema, das sie dort begleitet, wo ihre wahre Natur sie leitet, und das getreu der Lage seine Form verändert. Es hebt sich zum grossen lyrischen Schwunge empor in dem „Orchestergeprassel" der Umarmungsszene des ersten Aktes: ein Symbol der vollen Hingabe des Weibes; es meldet sich heimlich an, wenn Frasquita nach der Donnerbüchse greift, ihren Mann zu schützen, und bricht leidenschaftlich hervor, in c-moll, verdüstert und verzerrt, wenn sie bei den Hilfeschreien des Corregidor den Lucas in Gefahr glaubt. Als gute Gegensätze wird man den grossen Monolog Frasquitas im zweiten Akte und die Szene des Traubenschenkens im ersten Akte zwei feingemalte Seelenbilder, vergleichen können. Dort, nach dem „Miniatur-Feuerzauber" in g-moll, die gemütvolle Rede an den Brodeltopf, die (in den Bässen) schlangengleich herankriechenden „bösen Gedanken", die

in Schubertscher Weichheit über Hornquinten hinsingende Sehnsuchtsmelodie: also ein Schwanken zwischen Sorge und Trost. Hier die ein wenig erzwungene Freundlichkeit der Wirtin, wenn sie mit süssem Gesichte, beide Hände hoch erhoben, wie Pomona dem abgeblitzten Caballero zur Versöhnung die ersten Trauben bietet:



So umschliesst Seña Frasquitas Stimme „alle Töne eines sehr ausgedehnten melodiösen Instrumentes" und Wolf hat seinen ganzen Reichtum verschwendet, um die Navarresin ebenso begehrt als siegreich zu machen: südliche Bellezza, bezauberndes Prickeln, Anmut und Gemüt, die „Schrecklichkeit" des schönen Weibes ist ihr zu eigen.

Gegen diese Gestalt sticht bedeutsam ab die junonische Schönheit der Corregidora, die in würdigen Rhythmen, gemessen, im Glanze der Posaunen- und Trompetenklänge wie mit einem Heiligenscheine auftritt:
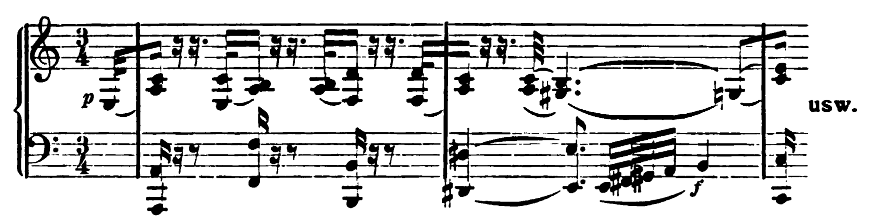


Sie ist immer feierlich; sie rauscht. Sie ist nicht Senna wie die Frasquita, sie ist Donna. Und wenn sie an ihren ehrenwerten Gatten

*) Zugleich ein Bild der Wolfschen Polyphonie. Das hier (in der Tenorstimme) angedeutete Corregidor-Motiv findet sich aber nicht in der Partitur, nur im Klavier-Auszuge. Der Verfasser benutzte eine geschriebene, von Wolf selbst durchgesehene und mit Vortragsbezeichnungen versehene Orchesterpartitur, die zu den Aufführungen im Grazer Stadttheater diente. In der Partitur verbindet sich das Corregidor-Thema nie mit dem Thema der Frasquita

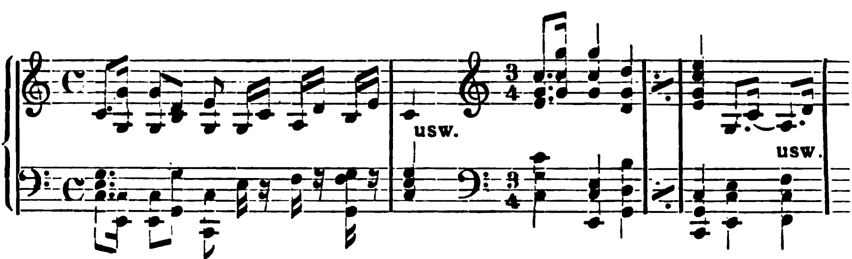
Don Eugenio in der Morgenfrühe die schöne, ironisierende F-dur Anrede hält: Mein Gatte der Corregidor, gibt ihrer Stimme eine imitierende Trompete hinterher feierlichen Nachdruck.

Von den Nebenpersonen ist die wichtigste Repela. Nichts reicht an einen städtischen Amtsdiener hinan, wenn er vor seinem Gebieter einherschreitet, der Müllerin dessen Besuch zu melden. Die Musik führt den Würdenträger sachgemäss ein, wenn er in kopierter Grandezza, doch vorsichtig umherspähend, erscheint, bis ein Niesanfall ihn der Natur zurückgibt:
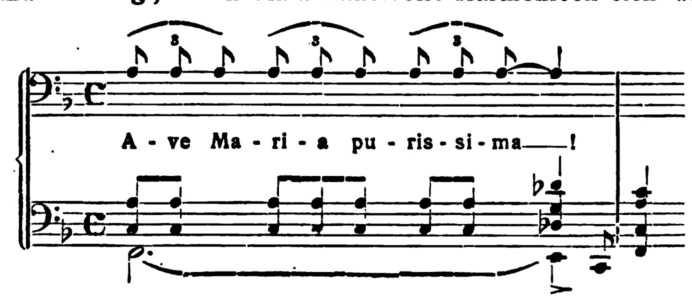


Zu seinen Gesängen gehört eine sich schön emporrankende Achtelmelodie in G, mit der er auf Frasquitas Tugend, unerreichbar hoch wie die Spaliertrauben, anspielt, und die sich dann sinnig wiederholt, wenn Repela seinen nassen Herrn in das Bett der Tugendreichen schickt, wo zugleich die Stimme der Frasquita und die der Violinen wie schützend ihren Bogen drüberziehen. Im letzten Akt improvisiert Repela noch ein Ständchen, grob wie ein richtiges Dienstbotenständchen, denn er will die Duenna wecken, nicht die Sennora.
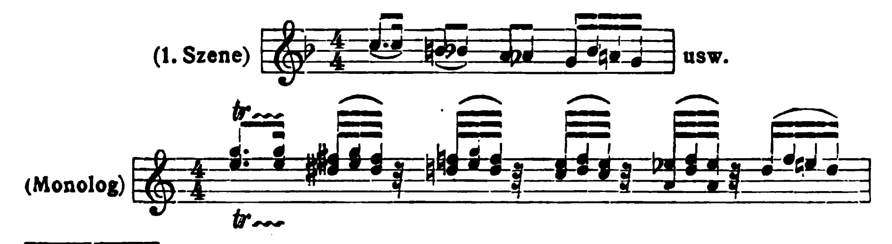
Eine Stufe unter diesem städtischen Justizorgan steht der ewig betrunkene Toñuelo, ein ländliches Justizorgan, ausgezeichnet durch sein rechthaberisches Gerichtsthema, das auch der Alkalde, der Dorfpascha mit ihm teilt, und das massig aufschwillt wenn das Orchester den Abendtrunk einleitet:



Pedro, der Schreiber mit dem Henri quatre, ist als liebenswürdiger Phäak von fast wienerischem Geblüt geschildert, als Wein-Weib- und Gesang-Verehrer, der seine Natur in zwei reizenden Liedern kundtut: Ich und mein holdselig's Weibchen, dessen pikante Melodik Wolf zuerst von einem Männerchor begleiten liess (einen Chor, den er später mit Recht gestrichen hat) und in dem flotten weinseligen Cantus Wenn Dich Einer küssen will, das zwei wacklige Fagotte schon sehr anzüglich stützen und begleiten. — Selbst der Nachtwächter, als Romane ein feinerer Bassist denn seine deutschen Amtsbrüder, die meistens auf einem Tone psalmodieren, ist nicht ohne Charakteristik geblieben, wenngleich sein Ave purissima, so stimmungsvoll es anhebt und verklingt, durch allzu kunstvolle Harmonieen sich windet.*)
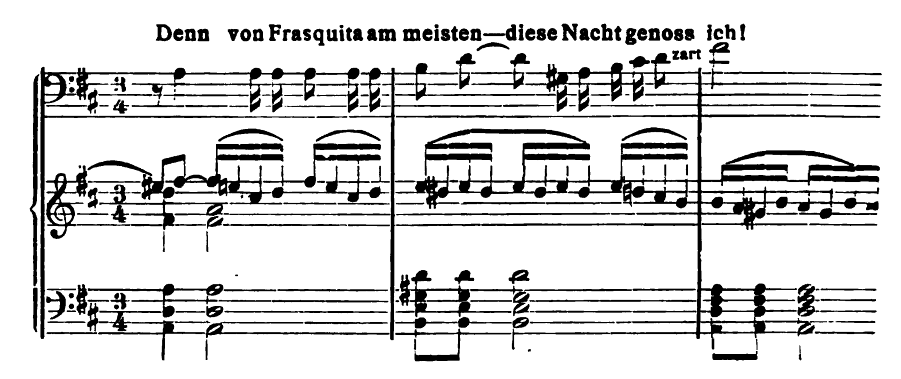


Auch die dicke Manuela mit der weinroten Nase ist durch ein paar Striche individualisiert, und der näselnde Nachbar vertritt sozusagen den Typus der bösen Zunge. Wenn er den Tio Lucas in der ersten Szene ausholen möchte, macht ein gestopftes Horn feindselige Bemerkungen, und sein Motiv, dort jesuitisch-fromm, verfolgt den Tio Lucas als leibhaftiger böser Dorfklatsch im grossen Monologe:



*) Von Interesse ist die Mischharmonie, die sich hier ergibt. Wenn auf das letzte Viertel zu e, g, des, noch das a des Sängers klingt, hört sich des

Überall reagiert, wie wir sehen, der Musiker aufs feinste, wo es sich um die Darlegung seelischer Zustände oder Prozesse handelt, immer ist er der scharfe Menschenbeobachter, als den wir ihn schon in den Liedern kennen lernten, und nur einem Psychologen wie ihm konnte die Menschwerdung der Figuren des Spieles gelingen und dies ist ein dramatisches Vermögen. Auch die Singstimme weist die „psychologische" Deklamation, die Hebung und Senkung auf, die der inneren oder äusseren Lage entspricht, und ihre feingezogene, von der Harmonie gekräuselte Linie erinnert an die der italienischen Lieder: ein leichter unpathetischer, moderner Konversationston. Man höre als ein Beispiel Repela an, wie er mit leiser Genugtuung und ironischer Eitelkeit im vierten Akte gesteht:



Das ist ein echt wolfischer Deklamationstreffer. Das Wörtchen ich, im höchsten Tone des Bariton geflötet, erhält seinen Humor durch den Terzensprung (d-fis) bei gleichzeitigem Harmoniewechsel und durch seine kontrastierende Dauer: die halbe Note gegen vorhergehende Achtel und Sechszehntel. Aber Feinheiten wie diese, an denen die Partitur überreich ist, haben auch die Fehler ihrer Vorzüge. Einmal, sind sie so recht deutlich nur im Musikzimmer oder Konzertsaal, und das Orchester müsste so diskret als nur möglich spielen: das Deutlichkeitsprinzip des musikalischen Dramas ist durch über-

---

Akkord wie der Dominant (Terzquart-) Akkord von D an: e. cis. g. a. Allein das aufs letzte Achtel im Basse eintretende C-Fundament, bezieht ihn in die F-Tonalität.

feinerte Kultur der Deklamation gefährdet. Zum anderen wird der subtile Gesprächston erst dann als solcher empfunden, wenn breitere Cantilenen, grösser angelegte, schwungvolle lyrische Rhythmen ihn durchbrechen; die Lieder des Pagen, und die ruhigfliessende Arie der Gräfin, Walthers Preislied, Sachsens Wahnmonolog sind Musterbeispiele dafür, wie der Konversationston bewegter Szenen durch Kontraste artistisch wirksam gefördert wird: er darf nicht in Permanenz erklärt werden. Zumal, wo ein modernes polyphon gehaltenes Orchester arbeitet. Und daran leidet die feingezackte, durchaus wahre und treffende Gesangsführung im Corregidor. Die Handschrift des Lyrikers ist zu klein.

Hugo Wolf hat das Schwergewicht des musikalischen Gehaltes, Personen- und Sachencharakteristik in das Orchester gelegt, so dass dessen wunderbare Sprachfähigkeit die Aufmerksamkeit stellenweise in zu reichlichem Masse auf sich lenkt, und, fast durchaus polyphon gehalten, selten mit einfachen Akkorden begleitend, mehr über die Sänger zu sagen scheint, als die Sänger über sich selbst. Das Corregidor-Orchester ist gross, grösser als das Meistersinger-Orchester, denn es umfasst: 2 Flöten und kleine Flöte, 2 Oboen und Englisch Horn, 2 Fagotte, 2 Klarinetten und Bassklarinette, 4 Hörner 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Streichquintett, Harfe, 1 Paukenpaar, kleine und grosse Trommel, Triangel, Becken, sowie 3 Trompeten und 2 Hörner als Bühnenmusik.*) Doch es kommt nicht auf die Grösse, sondern auf die Verwendung des Apparates an. Die Wolfsche Partitur, fast tremolofrei, zeigt ein fortlaufendes thematisches Gespinst, denn ohne die neue Polyphonie, aus der die volle beseelte Schönheit des Orchesterklanges kommt, war einem deutschen Musikergewissen in der nachwagnerischen Zeit die Arbeit nicht gut denkbar. „Bizet hat es viel leichter gehabt als ich," beklagte sich Wolf einmal bei Löwe; „denn in der Carmen arbeitet er ohne Polyphonie; mir steht sie im Wege, und wenn ich sie im Orchester auch noch so zart behandle, es ist doch recht schwer!" Dennoch freute sich der Musiker daran, neue Kontrapunkte ins Orchester setzen zu können, und hielt

*) Dem Meistersinger-Orchester fehlen: das Englisch Horn, die Bassklarinette, die kleine Trommel; dagegen kommt das Glockenspiel, eine Laute und reichere Bühnenmusik hinzu.

den ganzen Satz, der manchem Ohre etwas vom Geiste des Klavieres zu verraten scheint, zum grössten Teile für gelungen, so dass er später nur stellenweise die dichtverwachsene Thematik lüftete. Wiederum ist hier das Übergewicht des Musikers über den Musikdramatiker zu fühlen.

Der Dirigent hat es freilich in der Hand, die Dynamik des Orchesters zu regulieren, wenn er mit der Eigenart Wolfs genügend vertraut ist. Überdies ist namentlich die Musik des ersten Aktes auf einen fein-poetischen, duftigen Ton gestimmt, und erst in den folgenden Teilen empfindet man gehäufte Dicke und Schwere, auch zu dunkle Grundtönung. Das erste Vorspiel, halb erklärend, halb verklärend, erzählt zuerst die Handlung in Kürze, wobei ein gewundenes, sich einbohrendes Motiv der tiefen Klarinetten und Fagotte hörbar wird: der Corregidor als Ehestörer.

Die Anlage des Stückes fiel nicht ganz nach der ursprünglichen Absicht Wolfs aus: es führt ein in der Oper nicht mehr wiederkehrendes schönes Gesangsthema ein und steigert sich zu triumphalem C-dur-Schlusse: — allerdings ohne innere Entwicklung, weshalb es nicht unangebracht gewesen wäre, es abklingen zu lassen und mit der ersten Szene zu verbinden. Prachtvoll klingt das erste (Fis-dur-) Finale mit der feierlichen Einzugsmusik des Bischofes aus, echte Finalemusik, in der die katholische Note durchfühlbar ist, und die ihre volle Bedeutung erst erhalten hätte, wenn die Figur des Bischofes nicht auf eine Statistenrolle herabgedrückt worden, sondern zum Mittelpunkt eines grossen Ensembles geworden wäre. So ist die Musik hier nicht Handlung, sondern nur Musik, prachtvolle Musik: ein „Ohrenschmaus“ wie R. Batka sagt. Mit Geschick ist dagegen das Zwischenspiel in e-moll in den zweiten Akt eingepasst, eine spanische Rapsodie im kleinen, die die Verwandlungspause füllt, indem sie die Stimmung weiterführt. In seiner runden Form, seinem lebendigen nationalen Elan, der luftigen Instrumentierung, der leichten Profilierung fällt es, man möchte fast sagen, entzückend aus dem Gesamtstile des Werkes. Häufig wird es auch als Konzertstück vorgetragen und verfehlt niemals — am Schlusse reizt noch ein pikantes Wiegen zwischen Dur und (scheinbarem) Moll — seine Wirkung. Das grosse Zwischenspiel im dritten Akte (a-moll) ist von der



DER CORREGIDOR
Zeichnung von Rolf Winkler

Szene unlösbar: wuchtigste dramatische Musik. Es führt Tio Lucas vom Alkalden nach Hause, in die Mühle zurück. Repelas Motiv jagt im Basse dahin ($^6/_8$-Rhythmus), über ihm schwebt das „halb irrsinnige" Oboesolo: die suchende Frasquita. „Beide ermatten. Das Motiv des Tio Lucas taucht in den Bässen auf. Er denkt der glücklichen Stunde abends vorher: in solchen Abendfeierstunden, und wie Tonuelo ihn grausam entführte. Mit demselben festen Entschlusse tritt er wieder vor die Türe und findet sie verschlossen. Nun gehts los." (An Rosa Mayreder, 13. Juni 1895.)

Auch von den wenigen Chören und Ensembles liesse sich das Charakteristische sagen: der Ausdruck ist immer situationsgemäss, die Deklamation bis in die einzelnen Stimmen hinein gewissenhaft; doch entbehren sie (im vierten Akte namentlich) des leicht plaudernden Flusses der Spieloper oder doch eines wirksamen Klanggegensatzes. Das fröhliche zweite Chorfinale bricht zu eilig ab, und der kunstvoll verschlungene (kanonische) Schlusschor „Guten Morgen edle Donna" gibt keine Krönung durch breite Entwicklung der Klangmassen, wie es das Finale des Figaro oder das des Barbiers von Bagdad tut: auch hier überwiegt der „Musikkünstler" den Musikdramatiker.

Und so wie hier könnte man das ganze Werk preisen und tadeln zugleich. Überall hört man die vollen Harfengriffe des Musikers, den reichen Melodiker, den eigenartigen Harmoniker, den artistischen Musiker, den dichterischen Musiker; aber leider nicht überall den Theater-Musiker. Es ist kein Wunder, wie man nochmals betonen muss. Denn Wolf war schon ein fertiger Meister der Lyrik, als er seine erste Oper schrieb, zu lange gewohnt, die Empfindung in die kleineren Formen zu giessen, als dass er mit einem Schlage weitgliederiger Proportionen, grosser rhythmischer Aufbaue, komplementärer Farbengebung, kurz: grosser Formen fähig gewesen wäre. So ist der Corregidor, wenn man grell werden darf, um deutlich zu sein, ein vielteiliges Wolfsches Lied mit Orchester und Szene. Und wer Wolf kennt, wird in diesem grossen Liede alle Elemente der komplexen Wolfschen Persönlichkeit wiederfinden, die ihn in den kleinen bewegt hatten: den alles ahnenden Psychologen, den gemütvollen Poeten, den humorvollen Schilderer, den phantasievollen Maler, die dämonische Gewalt des Temperamentes. Das Theater-

publikum aber, das keinen relativen, sondern einen absoluten Standpunkt einnimmt, wird nicht durchgehends von innewohnenden Kräften der dramatischen Magie mitgerissen, und es müsste seine Einstellung zu den Werken erst erlernen: eine Arbeit, die immer Zeit braucht. Daraus erklärt sich das Geschick des Corregidor, der über viele Bühnen gegangen, und doch in keinem Repertoire, bis heute wenigstens, stehen geblieben ist, der öfter wieder zurückkehrt und es auch wert ist, nicht vergessen zu werden.

Kaum ein halbes Jahr war seit Beendigung des Corregidor vergangen, als er schon aufgeführt wurde. Aber wie man oft durch die Erfüllung seiner Wünsche gestraft wird, so erging es auch Hugo Wolf, der unter der ersten Aufführung ebenso schmerzlich litt, als er sie herbeigewünscht hatte. Nichts hätte er lieber gesehen, als dass sein Corregidor in Wien die Feuertaufe empfangen hätte, weshalb er schon im Herbste 1895 Wilhelm Jahn, damals Direktor des Hofoperntheaters, zu gewinnen suchte; allein die geringen Aussichten wurden immer geringer, und auch Verhandlungen mit den Bühnen in Prag und Berlin blieben vorläufig ohne Ergebnis. Da entschied er sich denn, dem Drängen seiner süddeutschen Freunde nachgebend, für die alte Theaterstadt Mannheim, die mit Schillers und Wagners Namen verknüpft ist, und wo Hermann Goetz' Oper Der Widerspenstigen Zähmung, die Wolf sehr verehrte, zum ersten Male in die Öffentlichkeit trat. Seltsame und doch begreifliche Widersprüche begegnen uns in Wolfs Äusserungen aus dieser Zeit. Mit Zuversicht erhofft er einen starken, einen „Riesenerfolg" des Corregidor; doch nichts von dem Publikum, das den Erfolg schaffen soll. Im Gegensatz zum Wagnerschen Vertrauen, denkt er wie Nietzsche souveränverächtlich von dem „Nachbarn" im Theater*), oder fast so feindlich wie der ältere (Ruiz de) Alarcón, der den ersten Teil seiner Komödien mit einer Ansprache „an den Pöbel" eröffnet und ihn als wildes Tier behandelte. Doch eben für den „Nachbarn", eben für den „Pöbel"

---

*) In einem Briefe an Rosa Mayreder zitiert Wolf Nietzsches Aussprüche gegen das Theater (Nietzsche contra Wagner) und meint, dass er selbst den Nachbarn im Corregidor aus psychologischen Gründen mit einem feindseligen Ausdrucke behandelt habe, da Lucas ihn hasse, wenn nicht verachte.

hatte Wolf sein ganzes Temperament ein halbes Lebensjahr lang angespannt. Die Oper sollte das Publikum ergreifen, aber von der Realität eines grossen Teiles fühlt der Komponist sich abgestossen: eine Erscheinung, wie sie auch bei theoretischen Sozialisten auftritt, und wobei immer vergessen wird, dass man das Publikum verachtet, zu dem doch jeder gehört.

Die Verhandlungen mit der Mannheimer Intendanz führten also zu einem glücklichen Ergebnis; aber die Jahreszeit, erzählt Rosa Mayreder, war schon sehr vorgeschritten und vor Anfang Mai (1896) konnte die Aufführung nicht ermöglicht werden. Wolf selbst begann wieder „zu erkalten — vielleicht in der Vorempfindung der tausend Plackereien und Ärgernisse, die ihn erwarteten". Nach seiner Rückkehr aus Matzen wohnte er drei Monate lang bei Mayreders, bis nämlich eine eigene passende, stille Wohnung für ihn aufgetrieben war, und inzwischen beschäftigte er sich dort mit den Korrekturen des Klavierauszuges, der bei der Firma K. F. Heckel in Mannheim erscheinen sollte.*) Wegen des Stiches und Druckes verkehrte er, trotz Heckels Abrathen, direkt mit der Röderschen Notenstecherei in Leipzig, was ihm nur viele Scherereien machte. Inzwischen hatte Dr. Potpeschnigg in Graz von dem tüchtigen Kopisten Maresch die Orchesterstimmen aus der Partitur schreiben lassen. Aber „fast das ganze Notenmaterial" — erzählt Frau Mayreder — „ging von Graz nach Mannheim, ohne dass es Wolf geprüft hätte. Er war für dergleichen mechanische Arbeiten nicht geschaffen; sie ermüdeten ihn unverhältnismässig, da er trotz seiner Genauigkeit und Sauberkeit die äussersten Anstrengungen machen musste, um damit zustande zu kommen. Gleichzeitig nahm ihn seine Wohnungsangelegenheit übermässig in Anspruch. Die unvermeidlichen Komplikationen hatten sich eingestellt; er besass unversehens zwei Wohnungen auf einmal

*) Die Firma Heckel hatte sich erboten, den Klavierauszug in Verlag zu nehmen, oder die Kosten für dessen Herstellung vorzuschiessen und den Vertrieb kommissionsweise zu übernehmen. Diesen zweiten Vorschlag nahm Wolf an, unter der Bedingung, dass auch seine Lieder (bis auf das Elfenlied) bei Heckel erscheinen. Für den Corregidor bestimmte Wolf die Quartausgabe; das Titelblatt, an dem er viele Freude hatte, wurde von Frl. Henriette Potpeschnigg gezeichnet.

und kam nur mit knapper Not ohne gerichtliche Intervention und Geldverlust davon. Mitten in diesen Wirren und schwebenden Fragen erwachte mit den ersten sonnigwarmen Tagen die Lust nach neuen Liedern in ihm.“ Er schüttelte die Sorgen ab, soweit er konnte, ging fort nach seinem Perchtolsdorfer Asyl, wo er vom 25. März bis zum 30. April 1896 die 24 Gesänge der zweiten italienischen Liederreihe schrieb — trotz heilloser Beschäftigung mit den Korrekturen und unterbrochen von „mörderischem Schnupfen“ und „ekligem Rachenkatarrh“.

Aber unterdessen wurde es in Mannheim mit den Proben Ernst, und aus seinen Liedern und seinem Tuskulum musste Wolf fort in die so reale Welt des Theaters, für die er so wenig geschaffen war. Unter allerhand Ausflüchten hatte er, entgegen seiner ersten Zusage, der Aufführung fern bleiben wollen, bis ihm Grohe vorstellte, wie notwendig seine Anwesenheit sei, und dass es ihm feig vorkomme, wenn ein Vater sein Kind im Stiche lasse. Da reiste Wolf denn ab, aber noch auf der Reise zögerte er (in Stuttgart), bis ihn Kapellmeister Röhr selbst durch dringende Bitten herbeirief. Ohne ihn wäre an eine Aufführung in absehbarer Zeit gar nicht zu denken gewesen, die Stimmen wimmelten von Fehlern; Wolf selbst aber kam mit überreizten Nerven und übermüdet in Mannheim an. Gleich vom Bahnhofe weg wurde er in eine Probe zitiert, die er mit den Holzbläsern abhalten sollte, und da sei es, wie Grohe erzählt, nun sehr absonderlich zugegangen. „Wolf habe sich, so berichtete man mir, im Dirigieren derart ungeschickt benommen, dass einzelne Musiker zu dem Verdacht gelangten, er sei gar nicht der Komponist seiner Oper oder habe sie zum mindesten nicht selbst instrumentiert!“ Überhaupt geriet der sensible und theaterfremde Künstler mit der praktischen Theaterhandwerkerei wiederholt in Konflikt, und schon das Bewusstsein, von Sängern und Kapellmeistern abhängig zu sein, „erzeugte in ihm eine latente Feindseligkeit“. Er war nicht der geschmeidige Mann, einen Sänger durch huldreiches Achselklopfen „aufzumuntern“, dazu kam, dass der Stil des Werkes zu eigenartig war, als dass sich die Darsteller und Musiker gleich zu Hause gefühlt hätten. „Bei den folgenden Klavierproben mit den Solisten stellte Wolf zwar seinen Mann, aber es gab genug beleidigte Mienen der

Sänger und namentlich der Sängerinnen, wenn er ihre Versehen mitunter in etwas derbem steirischen Ton und mit der ihm eigenen Offenheit zu rügen hatte.“ Der Darsteller des Repela, der bei der Aufführung mit dieser Lieblingsfigur Wolfs einen glänzenden Sieg davontrug, hatte zuerst erklärt, dergleichen könne man überhaupt nicht singen, weshalb er die Rolle zurückweisen zu dürfen glaubte. Überall sah Wolf wirkliche oder eingebildete Widerstände, ja einmal geriet er ausser sich, als er durch Heckels Fenster den Orchesterdiener, der ihn zu einer Probe rief, nach seiner Wohnung „schlendernd“ gehen sah. Mehr als einmal drohte eine Revolution auszubrechen, die die ganze Aufführung in Frage stellte, und oft musste der Intendant Dr. Bassermann in seiner liebenswürdig-ausgleichenden Weise eingreifen; gelegentlich kam es auch zu Reibungen mit dem Kapellmeister Hugo Röhr, der sich die grösste Mühe gab, aber im Punkte der Temponahme oft anderer Ansicht war als Wolf. Den äusserst reizbar gewordenen Freund mussten Grohe und Heckel wiederholt beschwichtigen, und dieser war auch, wenn er jemanden durch eine unwirsche Bemerkung verletzt hatte, hinterher stets bereit, die Sache durch gütiges Zureden wieder beizulegen. Am liebsten aber spielte Wolf vor und gab jedem, der es hören wollte, das Lied „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen“ aus dem eben komponierten zweiten Band der Italiener zum besten, „wobei es ihm ein besonderes Vergnügen bereitete, das heikle Nachspiel des Klaviers mit verblüffender Virtuosität herauszubringen“; ja am 22. Mai, zu Wagners Geburtstag, spielte er in Heckels Klaviersaal Herrn Emil Heckel sen., dessen beiden Söhnen und Grohe den vollständigen zweiten Band der Italiener aus dem Manuskript „in unvergesslicher ergreifender Weise“ vor. Fast schien es, als stünden ihm diese seine jüngsten Kinder viel näher und seien ihm wichtiger als die ganze Première des Corregidor. Auffallend war auch sein Verhalten bei den Proben des Werkes, denen er, wie es scheint, nur als Musiker Aufmerksamkeit schenkte, während er in dramaturgischen Fragen zumeist versagte. Als der die Regie selbst führende Intendant sich Wolfs Urteil erbat über eine wesentliche Abänderung des szenischen Bildes, zeigte es sich, wie Karl Heckel erzählt, dass diese Veränderung Wolf nicht nur nicht aufgefallen war, sondern dass er dem Bühnen-

bilde überhaupt noch keinen Blick zugewendet hatte. Er wehrte es ab, auf die gestellte Frage überhaupt einzugehen; denn die Szene — das sei Sache der Textdichterin, nicht die seine. Ein Verhalten, das auch für das überwiegend musikalische Verhältnis Wolfs zu seinem Werk bezeichnend ist. Als nichts recht klappen wollte, wurde die Aufführung verschoben: vom 24. auf den 31. Mai, zuletzt auf Sonntag den 7. Juni, also in die ungünstigste Theaterzeit hinein. Schon hatte Heckel, der sah, wie Wolf gepeinigt war, mit ihm beraten und schon einen Modus gefunden, wie man das Werk zurückziehen könne — da schwieg Wolf plötzlich, tief erschüttert: man sah ihm die Schwere des Entschlusses, das Gefühl der Verantwortung vom Gesichte ab, und von da an zeigte er sich besänftigendem Zureden viel geneigter.

Der Tag der Aufführung kam.*) Weder war Wolf zu bewegen, beim Intendanten in der Proszeniumsloge zu sitzen — er wollte sich die Illusion nicht zerstören lassen, und sein Werk einmal selbst geniessen — noch war er zu bewegen, seinen Frack anzuziehen, er ging im lichtgrauen Sommeranzug ins Theater: in sich gekehrt, scheu und bleich sass der kleine Mann oben auf der zweiten Gallerie, nur Dr. Potpeschnigg durfte in seiner Nähe bleiben. Aus nah und fern war das Häuflein seiner Getreuen herbeigeeilt, auch war mit ihrem Gatten die Dichterin Rosa Mayreder erschienen, der wir eine warme, lebendige Schilderung der Mannheimer Tage verdanken. Hugo Röhr leitete die Aufführung mit Temperament, und obwohl ihm Wolfs Stil noch zu neu war, um ihm ganz gerecht zu werden, brachte er die Schönheiten des Werkes zur Wirkung und Geltung. Vortrefflich hielten sich Kromer als Tio Lucas, Anna Sorger als Corregidora, Marx als Repela und Regisseur Hildebrandt als Tonuelo; Hans Rüdiger, ein sonst vorzüglicher Sänger, mochte mit dem Corregidor nicht die ihm ganz zusagende Partie gefunden haben. Lebhaft beklagte Wolf, dass nicht Frau Sorger, die dazu berufen schien, sondern eine Anfängerin die Frasquita sang. Die Aufführung wurde mit grosser Wärme aufgenommen. Als Frau Mayreder nach dem zweiten Akte einen Besuch auf der zweiten

*) In sinniger Weise hatte die Intendanz dem Corregidor eine Aufführung der Meistersinger vorangehen lassen. Wolf, enthusiastisch ergriffen, dankte am Schluss den Künstlern mit Tränen in den Augen.

Gallerie machte, sah sie Wolf im Halbdunkel ganz versunken sitzen; er bemerkt sie, steht auf, sieht sie stumm an und fällt seiner Dichterin weinend um den Hals. „Und eine solche Gewalt ging von diesen Tränen aus, dass sich tiefe Rührung aller Umstehenden bemächtigte und kein Auge trocken blieb.“ Das war Wolfs Dank und Lohn. Um keinen Preis war er zu bewegen, sich dem Publikum zu zeigen: ganz im Gegensatz zu manchem seiner komponierenden Kollegen, die es kaum erwarten können, bis sie der Beifall ruft. Umsonst redete man auf ihn ein, und erst bis man die Formel fand: „er sei es seinem Werke schuldig“, der Erfolg sei sonst nicht „manifest“, liess er sich umstimmen und betrat nach dem dritten Akte — die Sänger waren schon wiederholt gerufen worden — die Bühne. Rosa Mayreder schildert, wie er „in tiefem Ernst, schwermütig feierlich“ dort stand, „auf seinem bleichen Gesichte die Spuren der Erschütterung, unter der seine Seele bebte.“ Gegen die Lorbeerkränze aber verhielt er sich ganz gleichgültig. Hätte Grohe sie nicht in seine Wohnung schaffen lassen, Wolf hätte sie kaum beachtet; nur die Kranzschleife des Mannheimer Wagner-Vereins hat er an sich genommen.

Nach der Aufführung vereinigten sich Wolfs Freunde und einige Künstler unter dem Vorsitze des Intendanten zu einer festlichen Runde in einem öffentlichen Lokale. Wolf wurde in begeisterten Reden gefeiert, obwohl er für „Gefeiertwerden“ kein Verständnis hatte. Nur seinen Freunden zuliebe, meint Grohe, sei er gekommen, und in einigen schlichten Worten — „die Mannheimer Tage seien im Buche seines Lebens mit goldenen Lettern eingetragen“ — dankte er für die Beweise von Liebe und Verehrung. Als Heckel toastiert hatte: die Stadt Mannheim habe trotz ihren geringeren Mitteln eine Tat vollbracht, auf die sie stolz sein könne — drückte Wolf dem Redner leise seine Zustimmung aus. Viele seiner auswärtigen Freunde hätten die Aufführung ungünstiger beurteilt, sagte er; „ich nicht.“ Tragikomisch aber war es, dass Wolf den einzigen realen Gewinn, den ihm die Aufführung brachte, das Honorar von 200 Mark — verlor. Trotz eifriger Nachforschungen wollte sich der Mammon, der sich überhaupt ungern zu Wolf gesellte, nicht finden lassen, und das Angebot eines Freundes ihm den Verlust zu ersetzen, wies Wolf zurück.

Schon nach der ersten Aufführung des Corregidor war Wolf von Mannheim abgereist. Man gab das Werk ein zweites Mal, doch sah er es weder dort, noch auf einer anderen Bühne mehr; aber er hatte noch lange mit ihm zu schaffen, ja es blieb sein Sorgenkind bis ans Ende. Nach einem Aufenthalt in Matzen und einem Ausflug nach Cortina reiste er nach Graz, wo er die letzten Wochen des August 1896 bei Dr. Potpeschnigg zubrachte, um mit dessen Hilfe die neuen autographierten Stimmen mit der korrigierten Partitur zu kollationieren. Ähnliche Arbeiten beschäftigten ihn bis zum November, vor allem aber die künstlerische Revision des Werkes. Denn kaum hatte die Mannheimer Theaterintendanz die Partitur zurückgesendet, als Wolf — im Juli noch — mit Veränderungen „in puncto Dynamik", „in puncto Vortrags- und Tempobezeichnungen", und mit der Lichtung einiger Stellen der Instrumentation beginnt. Später erfolgten auch kompositorische Veränderungen. So schreibt er an Grohe (5. März 1897): „Gestern habe ich die letzten vierzehn Takte vom ersten Akt Corregidor in der Instrumentation gänzlich umgeändert, allen unnützen störenden Pomp, so weit es anging, daraus entfernt, und das Bischofmotiv wegen des vierten Aktes glänzend dominieren lassen. Das wird die Sache um vieles besser machen."

Es handelt sich hier um eine Novation, die in den vierten Akt eingerückt wurde. Handlung und Musik ändern sich: Eben will der Corregidor den Tio Lucas binden und abführen lassen, als die Morgenglocken ertönen, die Donna Mercedes den Gedanken eingeben, mit Frasquita zum Bischof zu gehen und „seinem frommen Richterwort das Gescheh'ne zu unterbreiten." Diese Absicht erschreckt den Corregidor derart, dass er lieber klein beigibt, wodurch es gleich zum Schlusse kommt, und die ganze Erzählung der Dienerschaft entfällt; von den Worten des Corregidor „Ja Sennora" einschliesslich, d. i. von Seite 186 des Klavierauszuges (letzte Zeile) an, bis zu den Worten der Mercedas „Und ich rat euch" auf Seite 201 letzte Zeile reicht die Kürzung, und an Stelle der 14 Seiten werden die 64 Takte der Variante eingeschoben. Tiefe Glockenklänge verbreiten eine friedliche Morgenstimmung und geben einen feierlichen Ausklang: so wirkt wenigstens der Geist des im Spiele ganz unterdrückten Bischofs segensvoll mit. Musikalisch ist die Szene sehr sinnig ausgeführt





GEDENKTAFEL VON FRANZ SEIFERT AM JÄGERHÄUSL IM MATZENPARK

worden, denn „die Stelle Dieser Glocken Morgengruss ist auf das Bischofmotiv im Schlussmarsch vom ersten Akt, das dort nur die Rolle eines Kontrapunktes spielt, komponiert und gleichzeitig verquickt mit der Begleitung des italienischen Liedes Und steht ihr morgens auf vom Bette. Das macht sich sehr gut.“ (An Grohe, 24. Febr. 1897).

Diese Änderung, die das erzählerische Moment des Aktes ausmerzt, und den erwähnten Kontrapunkt der Streicher motivisch zu Ehren bringt, war von Wolf vorgenommen worden: auf Anraten des Hofopernkapellmeisters Joh. Nep. Fuchs, eines gewiegten Theaterpraktikers, der sich für Wolf und sein Werk lebhaft interessierte und einer Aufführung in Wien das Wort redete. Wolf spielte ihm die Oper vor und Fuchs riet noch zu einer zweiten Änderung ein, nämlich zur Verlängerung des Vorspieles des dritten Aktes damit die folgende Nachstimmung besser vorbereitet werde. Das tat denn Wolf auch, komponierte 47 einleitende Takte neu, so dass die ganze Einleitung neu 52 Takte zählte, und hoffte nach alledem, es werde nun „das verfluchte Gewäsche über Längen, Stagnation usw. wohl ein Ende haben und der arme Corregidor bühnenfähig werden.“ (An Grohe, 30. Jan. 1897.)

In dieser neuen Fassung ist der Corregidor am 29. April 1898 in Strassburg gegeben worden (Kapellmeister Lohse, Regisseur Dr. Krückl); die Aufführung wird als gut geschildert, doch abermals schwebt ein Unstern über dem Werke, denn wieder erscheint es am Ende einer Saison, und es kam nur zu einer Wiederholung am 13. Mai. Die neue Bearbeitung aber sollte nach Wolfs Willensmeinung nur für die Bühnen gelten, weshalb das Werk auch bei Heckel in zwei Ausgaben, der ursprünglichen und der Bühnenausgabe erscheinen sollte, ja Wolf glaubte fest daran, dass die Zeit kommen werde — „und vielleicht erleben wir sie noch“ — wo man den Corregidor in der Urgestalt geben werde.

Dass die Urgestalt des Werkes jedenfalls einer fremden Bearbeitung vorzuziehen sei, bewiesen die Aufführungen in Wien, die Wolf freilich nicht mehr erlebte, und die am 18. Februar 1904 unter der Leitung Gustav Mahlers zustande kamen. Schon als Mahler 1897 seine neue Stellung am k. k. Hoftheater antrat, war er mit Wolf

in Verbindung getreten, und zeigte sich dem Corregidor so geneigt, dass Wolf, von frohen Hoffnungen erfüllt, am 4. Juni 1897 an seine Mutter nach Hause schrieb: „Der Corregidor wird in der kommenden Saison nun sicherlich aufgeführt. Ich habe heute die bestimmte Zusicherung von dem neuen Kapellmeister Mahler (ein alter Freund von mir) erhalten. Mahler ist jetzt der Allmächtige in der Wiener Oper. Er selbst wird mein Werk einstudieren und dirigieren, was mir um so erwünschter ist, da Mahler, wie kein anderer, berufen ist, auf meine Intentionen einzugehen.“ Ende Januar oder Anfang Februar 1898 sollte die Aufführung stattfinden; allein die Dinge nahmen eine andere Wendung und an Stelle des Corregidor wurde Rubinsteins Dämon zur Novität des Jahres 1898 bestimmt, eine Enttäuschung, die Wolf besonders tief und schmerzlich erregte. Wahrscheinlich ist auch, dass die Oper, wenn sie damals, oder 1896, wie es nahe daran war, aufgeführt worden wäre, vom Publikum unter einer anderen Optik: als Erstling eines jungen Wiener Komponisten aufgenommen worden wäre, und schon die Tatsache der Aufführung in Wien, vom Erfolge abgesehen, dem Tondichter neue Schwungkraft gegeben hätte*) Nach dem Tode Wolfs erwartete das Publikum, wie es schon zu kommen pflegt, vom Werke mehr Sensationen als Schönheiten und fühlte sich enttäuscht, als Sensationen ausblieben, umsomehr als die Frische des Ganzen gelitten haben mochte. Wir kennen die Gründe nicht, die zur Absetzung des Corregidor damals führten, vermuten aber, dass sie im Werke selbst gelegen haben dürften, wie aus der Vorgeschichte der Aufführung von 1904 hervorgeht. Gustav Mahler, obgleich ihm die Eigenart Wolfs nicht sonderlich sympathisch sein mag, nahm die Sache doch keineswegs leicht. Mit scharfem Bühnenblicke erforschte er sofort die Schwächen der Handlung, zog zwei Akte in einen zusammen, strich, verlegte die Cäsuren, so dass ein Akt mit dem durchschlagenden Eifersuchtsmonologe des Tio Lucas endete — worauf Vancsa aufmerksam macht: genau wie das erste Textbuch Schaumanns, das Mahler gewiss nicht kannte. Allein bei späteren Aufführungen kam man wieder auf die Urgestalt zurück, die aufgegeben zu haben, in keiner Hinsicht von Vorteil gewesen war. Denn sehr zutreffend führte Richard Wallaschek in der „Zeit“

*) Vgl. Dr. Max Vancsa in der N. mus. Presse, Wien, 19. März 1904.

(vom 19. März 1904) aus, dass die Änderung des Originals schon deshalb nicht zu rechtfertigen gewesen sei, weil die Erfahrung lehre, dass noch keinem künstlerisch wertvollen, aber auf der Bühne schwachwirkenden Werke durch einen Bearbeiter aufgeholfen werden konnte, zumal da die Ursachen stets in der Gesamtanlage des Werkes liegen und nicht in einigen Details. So führte ein geschichtlicher Blick den Kritiker genau dorthin, wo die Meinung des Komponisten lag: zur Urgestalt des Werkes.

Die zu Lebzeiten Wolfs unterbliebene Aufführung in Wien war ein Nachteil für ihn; die Aufführung nach seinem Tode nicht einmal ein verspäteter Triumph. In der Zwischenzeit war der Corregidor von Bühne zu Bühne gezogen, hatte hier freundlichen Respekt, dort begeisterte Verehrung gewonnen, und doch kein Repertoire. Am 8. April 1899 kam er in Prag auf die erste österreichische Bühne, und hielt sich dort dank einer liebevollen Einleitung der Première — man veranstaltete einen Wolfschen Liederabend im Theater bei freiem Eintritt — und dank einer liebevollen Darstellung durch vier Jahre auf dieser Bühne.*) Im Mai 1902 erschien das Werk in Graz und erlebte unter Kapellmeister Weissleders Leitung vier Aufführungen, die im höchsten Grade fesselten; eine fünfte folgte im Juni 1903. Weiters sind die Bühnen von München (4. November 1893), Hamburg, Karlsruhe, Freiburg i. B. und Stuttgart zu nennen, ja in Stuttgart, im Herzen des Schwabenlandes, wo Pohlig als berufener Wolfdirigent wirkt, dürfte der Corregidor bis nun den dauernsten Erfolg gehabt haben.

Einen eigenartig starken Erfolg hatte die Oper aber zuletzt in Berlin, wo sie im Jänner 1906 (unter Kapellmeister Cassirer und Regisseur Morris) an der neuen komischen Oper einschlug. Man hat vielfach die Inszenierung als Meiningerei getadelt; aber die Wirkung des Ganzen war doch überraschend. In sympathischer Betrachtung nannte Leopold Schmidt den Corregidor eine Freude für Musiker, die ein Werk auch unabhängig von seiner theatralischen Wirkung geniessen wollen.**) — „Das war eine Überraschung!“ rief Carl Krebs nach dem Abend aus.***)

*) Bericht Dr. R. Batkas im Heft 15/16 des I. Jahrgangs der „Musik“.

**) Signale f. d. musikal. Welt v. 24. Jan. 1906.

***) Im „Tag“ Nummer 29 v. 1906.

„Wenn man hört, dass Hugo Wolfs Corregidor es überall nur auf einen sogenannten Achtungserfolg (besser Nichtachtungserfolg) gebracht hat, dann geht man mit ziemlich abgespannten Erwartungen in eine Aufführung des also geschätzten Stückes. Wenn man dann aber ein von musikalischem Leben strotzendes, von erfinderischer Kraft geschwelltes geistsprühendes Werk findet, dann fasst man sich an den Kopf und fragt: Träumst du, oder haben die andern geschlafen, die solche Musik wie Wasser an sich ablaufen liessen? Hätten wir Überfluss an guten deutschen Opern, dann wäre die Gleichgültigkeit des Publikums und der Bühnenleiter dem Corregidor gegenüber begreiflich, aber, blick ich umher in diesem edlen Kreise — was bleibt denn übrig von den während der letzten zehn Jahre geschriebenen musikalischen Bühnenwerken? Mit Ausnahme von Humperdinks Heirat wider Willen etwa nichts ... Der zweite Akt hat mich geradezu bezaubert, ihn halte ich für ein Meisterwerk von Anfang bis zu Ende."

Es ist doppelt tragisch, dass Wolf zu seinen Lebzeiten nicht solchen Widerhall vernahm, der ihn mit der alten Tragödie des österreichischen Künstlers, dessen Ruhm im Auslande klingt, hätte versöhnen können. Überhaupt ist viel Tragik in der Geschichte des Corregidor: Jahrelang ist Wolf vom heftigsten Liebesdrange nach der erlösenden Oper erfüllt, die Idee des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes hat sich seiner bemächtigt, er genügt sich selbst nicht, er sucht bei anderen — eine fruchtlose Suche, die ihm hätte Warnung sein können — und endlich greift er nach einem Buche, dessen Schwächen zu beheben ihn eben dieser Liebesdrang verhinderte. Er will vom Pathos des Musikdramas zur Leichtigkeit der Oper, und verfällt ihm doch. Und schreibt die erste Oper, nur gestützt auf das Genie des Lyrikers. Ja Richard Batka denkt an Grillparzer und sein auf Schumann gemünztes Wort: „Ich glaube immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur erlegen" — und vermutet, dass der Wahnsinn Hugo Wolfs durch den vergeblichen Kampf zwischen seiner Natur und dem Drama beschleunigt worden sei.*) Allerdings erhöht das Leben diese gehäufte Tragik, indem es Wolf das Wort entzieht und seine erste Oper auch zur letzten macht, und ihn hindert seine Kraft zu dem Erfolge zu entwickeln, der alles Glück beschlossen hätte. Doch, wie dem auch sei: — es gibt eine Reihe von Kunstwerken in dramatischer Form, die das Theater nicht gewinnen konnten,

*) Batka: Kranz, Leipzig 1904.

die aber wegen ihrer gehäuften musikalischen Kraft nicht absterben, sondern unverlierbar bleiben der Musikgeschichte. Denn Schöpfungen, die der Künstler mit der vollen und ursprünglichen Empfindung seiner Natur erfüllt, haben dauernde Merkmale und dauernden Bestand; sie werden nicht verwechselt wie Blätter, nicht verweht wie Blätter im Wind. Zu ihnen gehört auch der Corregidor von Hugo Wolf, dem nur wenig fehlte, um aus einem ringenden Vorläufer einer neuen deutschen Spieloper Meister zu werden. Was ihm fehlte ist nur wenig, aber das Wenige ist gerade das Wichtigste. Wir finden darüber ein treffendes Wort bei Grétry, der wohl wusste, dass Genie allein oft nur eine Schwäche ist gegen die Durchschnittsbegabung und Routine des Handwerkers auf der Bühne: „La musique dramatique convient au thêatre; là tout doit être sacrifié à l'action du drame, et je ne dout pas qu'un musicien sans originalité, sans génie, n'ayant que le sens commune, et sachant respecter les convenances, n'y réussisse plus que l'habile artiste-musicien trop occupé de son art, et point assez de l'art dramatique."

II. Kapitel.

Die italienischen Lieder.

Le cose piccoline son pur belle
Le cose piccoline son pur care
Ponete mente come son le perle:
Son piccoline, e si fanno pagare.
Canzon popolare toscano.

Das Panorama hat sich verändert. Auf dem kleinen Molo von Grignano hören wir die Wellen, wie sie leise an die Steinwand schlagen; und draussen fliesst das Mondlicht auf dem Meere. Südlicher Abend. Vom Ufer schwebt es her wie ein unsichtbarer Vogel, es ist eine klingende Stimme. Wieder wird es still. Da kommt eine andere, eine hellere Stimme über das Wasser. Es müssen die Fischer sein, die vor dem roten Hause sitzen, und die Mädchen, die auf dem Balkone oben lehnen.

I me despoûjo, per andare in lieto
Me ven a mento la murusa meîa ...

Das war der braune Istrianer, der Stefano, der es hinaufsang. Schon schickte er sich an zu Bette zu gehen, da kam ihm die Geliebte in den Sinn.

Pase femo, ben meîo, nu femo guiera
Ti te ricordi quando i flemo guiera?

Von oben hat eine geantwortet: Nun lass uns Frieden schliessen, begraben wir den Krieg. Der braune Stefano lässt nicht nach. Er muss noch das vom Jänner singen, der sich beim Februar beklagt: che ghe manca due stile in quil biel mise — dass

ihm zwei Sterne fehlen, die nun die Geliebte im Köpfchen trüge. als Augen . . .

Canzoni popolari! Wie sie durchs Istrische und Venetianische gewandert sind, so auch über den Apennin ins Toskanische und Umbrische, bis tief in den Süden, wo einst Aeneas den Fuss aufs Land gesetzt hat. Es sind wahre Zugvögel. Derselbe Gedanke, ein Gemeinbesitz der Volkspoesie, in allen Fischer- und Bauernmundarten abgewandelt, ist oft nur einem verwehten Keim der Kunstpoesie entsprossen; und wanderlustig ist er über die Grenzen der lateinischen Kultur in den Norden zurückgekehrt, so dass die Villote des Dalmatiners in dem melancholischen Vierzeiler wiederklingen, den der Kärntner Bursch in seinem Gebirgsdorf abends singt.*)

Seit Paul Heyse die Rispetti, Villote, Ritornelle und andere cose piccoline in ein durchsichtiges Deutsch übertrug, sind sie noch kosmopolitischer geworden, und ohne ihr leichtes Gewicht und den südlichen Goldton ganz zu verlieren, haben sie doch an dem nationalen Charakter einer primären Dramatik eingebüsst, mit dem sie die jungen Leute „am Abend in der Kühle“ wechselnd und wetteifernd improvisieren.

Wieder war Hugo Wolfs Auge dem Süden zugewendet; aber nicht auf dem kleinen Molo von Grignano, aus der Kunstlyrik Paul Heyses ist sein Italienisches Liederbuch entstanden.**) Man verdankt ihm zwei Liederreihen, zusammen 46 Gesänge, und zwar hat er 40 Rispetti, fünf venetianische Villoten aus der Sammlung des Angelo Dalmedico und ein venetianisches Volkslied (Benedeit die sel'ge Mutter) in Musik gesetzt, die Lieder oft wie Frage und Antwort geordnet und in zwei Hefte eingeteilt.

Die ersten zweiundzwanzig, schon im Herbste 1890 und im
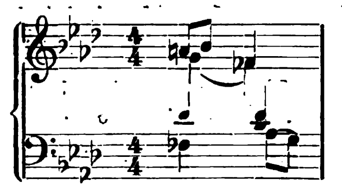
---

*) Gilt z. B. von No. 20 der Heyseschen Rispetti. Dieselbe „Eheklage“ auch in den Alpenländern. Über Dialektformen vgl. Prof. A. Ive Canzoni popolari, 1877.

**) Ausser Wolf schöpften noch andere deutsche Musiker aus Heyse. Hermann Goetz komponierte sechs Rispetti; Engelsberg stellte sein zyklisches Liederspiel (für Chor, Soli und Klavier) zusammen.

Winter 1891 entstanden, wurden erst fünf Jahre später fortgesetzt, nach jener Pause, die zum kleinsten Teil der Corregidor ausfüllt. Wir wissen auch, wie gleichsam höhere Gewalt den Komponisten im Frühjahr 1896 nach neuen Liedern rief, und dass die Arbeit wiederum im charakteristischen summarischen Verfahren gedeiht. Lied auf Lied entsteht, oft zwei an einem Tage. Ursprünglich wollte sich der Künstler mit den neuen zweiundzwanzig begnügen, die er am 24. April beisammen hatte; aber ungerufen kamen noch zwei Lieder dazu: „Verschling den Abgrund" und „Was für ein Lied soll Dir gesungen werden", das er als letztes am 30. April schrieb.

Le cose piccoline . . . „Auch kleine Dinge können uns entzücken" gibt mit leiser Absicht dieses Lied zu verstehen, das, als ein Motto, an der Spitze des ersten Bandes steht. Denn es sind lauter Miniaturen, delikate Improvisationen, die nun folgen, so dass Schalk die Lieder „wegen ihres geringen Umfanges im Vortrage stets gleich zu mehreren wie zu einem duftigen Strausse zusammengebunden" wissen wollte, wodurch sie auch an Wirkung gewinnen. Sie sind intensiv, nicht extensiv gearbeitet. Wolf objektiviert mit gleicher Kraft wie früher, aber er formt mit stärkerer Kraft, ähnlich wie der spätere Schubert, und geht einfacher zu Werke. Die Stimmungen werden aus einem Mittelpunkt hervorgebracht, so dass sich alles auf einander ordnet und eine Harmonie ist; die grösste Spannung wird auf die kleinste Oberfläche gebracht, mit den geringsten Mitteln das Maximum an Wirkung gesucht. Das macht die Miniaturen zum grossen Kunstwerk.
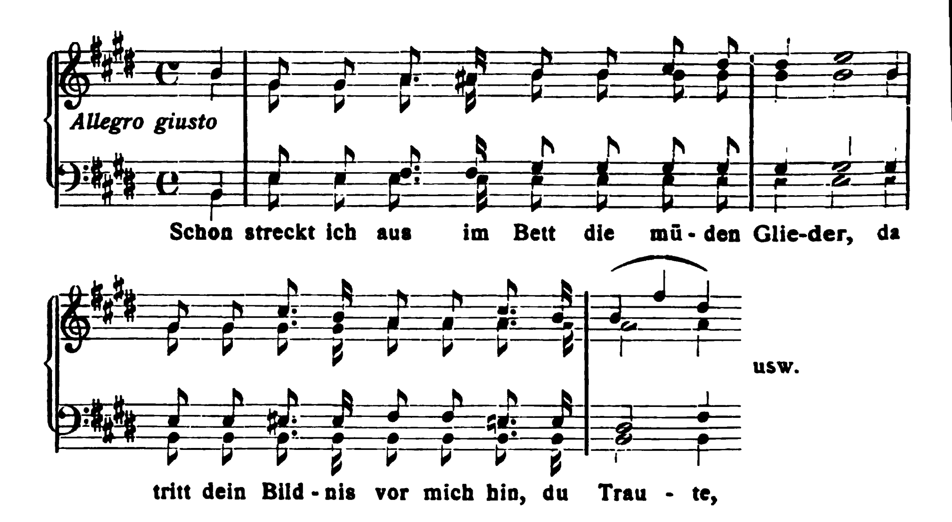
Ein Muster dieser künstlerischen Haushaltung ist: „Schon streck' ich aus im Bett die müden Glieder". Zwei Einleitungsakte. Dissonante Vorhalte reiben sich aneinander: das Räkeln des im Bette Ruhenden.



Wie der Sänger nun aufspringt, in die Schuhe fährt, und mit



DAS JÄGERHÄUSL IM MATZENPARK BEI BRIXLEGG, WO HUGO WOLF DEN GRÖSSTEN TEIL DES CORREGIDOR KOMPONIERTE



Dieselbe konzentrierende feine Arbeit, die nur aus der völligen Freiheit des Meisters kommt, zeigte Wolf in Liedern wie: Ihr seid die Allerschönste, Und willst du deinen Liebsten sterben sehen, wo das schmachtende Liebesthema des Anfangs wie verblasen auf goldglänzenden Harmonieen wiederkehrt, wenn der Wind das schöne Haar der Liebsten bewegt.

Auch der Humor ist nicht ein behaglich aufgesetztes Licht, sondern kommt aus der Sphäre des Themas. Wir stellen uns vor, wie aussichtsvoll es war, als die Kleine sagen konnte: „Mein Liebster hat zu Tische mich geladen." Als sich aber bei näherer Besichtigung zeigt, dass nichts zu beissen, nichts zu trinken im Hause ist, schrumpft das stolze Einlademotiv ihres Kavaliers zusammen, bis auf ein klägliches Restchen. Von einem einzigen Motive leben die drei Lieder 42, 43 und 44 und dies Motivchen muss nicht nur zeigen, was der arme Beppo vor dem Hause im Wind am Atem leidet, sondern auch was die nervöse Dame bei dem Ständchen aussteht und muss zuletzt noch das Geschrei des Esels produzieren, das sie hört.

Oft werden nur zwei Rhythmen übereinander gelegt und die Plastik des Gedichtes ist erreicht. Wir sind überzeugt, das damals die blasse Biondina schon im Bette lag, und die Mutter sie festhielt, während ihr Geliebter schon am Hause draussen im Mondenschein

musizierte. Zwei Rhythmen genügten, mit zwei Gebärden war die Szene erklärt: mit den langsamen Klagetönen der Stimme und den hurtigen Klimpertönen des Klaviers.

Oder ein einziger Ton bestimmt das ganze Lied, wie der stockende Orgelpunkt auf As, der die zarte Elegie als Totenglocke durchklingt:

„Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder,
Ich wünsche nicht, dass ihr ein Grab mir grabt.
Genüber jenen Mauern legt mich nieder
Wo ihr so manchmal mich gesehen habt“ . . . .

Ein so schön durchgliederters Adagio wie jenes im spanischen Liederbuche „Komm' o Tod“, und beides Stücke, die „die Untiefen“ des Wolfschen Empfindens bezeichnen.

Im italienischen Liederbuche ist Wolf im reinen Besitz der Form. Der erste mag den zweiten Band noch an eigentümlicher Frische überragen, und es ist vielleicht auch mottohaft gemeint, wenn den zweiten Band die Frage nachdenklich eröffnet: „Was für ein Lied soll dir gesungen werden?“ Aber jedes Stück, ob Scherzo, Hymnus oder Elegie, geht restlos in Musik auf und wird in eine runde, knappe musikalische Form geschmiegt. Gerade das eben erwähnte Lied ist in seiner Kürze ein schöner Beleg. Vier einleitende Takte auf der Dominante, wie Wolf überhaupt die Einleitung auf der ausgespannten Dominante als Frage liebt (die unaufgeschlossene Tonartform, die zur aufschliessenden, zur Tonika führt). Nach diesem Klavier-Vorspielchen je vier Takte für den Haupt-, den Mittelteil, die Wiederholung des Hauptteiles und das Klavier-Nachspiel: — symmetrischer lässt sich das Gerüstchen der Form für die sechs Zeilen des Gedichtes nicht aufschlagen. Man denkt an Chopins Préludes und andere kleine Dinge, die den Musiker entzücken; es ist echte Kammermusik.

In diesen zierlichen Gebilden ist nur die Komödie des menschlichen Herzens behandelt. Ausnahmsweise spielen Realien eine Rolle, und dann meistens so, dass aus ihrer Vorstellung ein dingliches Motiv gebildet wird, wie wir es schon aus früheren Gesängen kennen. So bekommt das ausgeworfene Fädchen mit dem die unnahbare Nina gefangen werden soll, das gläserne Haus, der Zwerg, dessen Locken den Boden fegen, Gestalt und Farbe. Einmal wird der Künstler
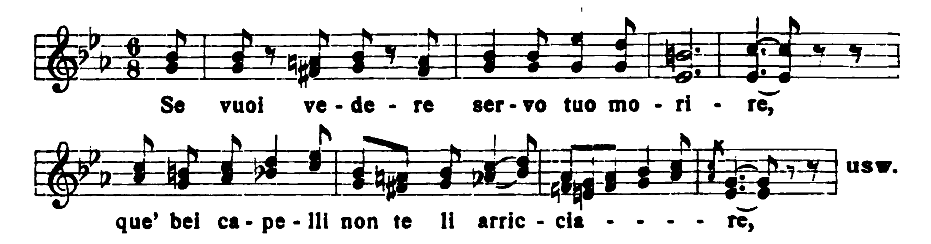
derart zum Realisten, dass er die Serenade des Sängers (Nr. 22) nicht im Hauptton c, sondern auf der Septime b verklingen lässt: dass aus der sich entfernenden Tonquelle immer tiefere Töne gehört werden, ist der Natur abgelauscht. Allein das Klavier entwirft hier nicht, wie früher bei Mörike, grosse Naturbilder, womit zusammenhängen mag, dass es so überaus einfach, sein Satz so luftig geworden ist. Und in der Auswahl von Darstellungswerten, in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Wo der Künstler ein Gefühl isolieren und es in seinem Wachsen und Werden darstellen will, gehorcht ihm die melodische Erfindung, und es kommt in der über blos haltende Harmonieen gelegten Singstimme zum Vorschein, wie in dem Liede Heb' auf dein blondes Haupt, das uns mit seiner Melodie „die Seele füllt". Wo er aber das Ereignis spalten, in ein Vielfaches von Stimmung zerlegen will, da bringt er ein Widerspiel von Rhythmen und Harmonieen hervor, die mit der Stimme gleichberechtigt vorgehen.

Als Wolf in Mannheim (1896) den Herren Heckel und Oscar Grohe seine Italienischen vorspielte und nach dem grandiosen Gesange: Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte! den tiefen Eindruck auf die Zuhörer wahrgenommen hatte, meinte er zu ihnen scherzhaft: „Gelt, dös san Leuteln!" In der Tat schwebt ein ganzer Reigen solcher „Leuteln" in diesen Liedern vorüber, und namentlich die Frauenseele ist es, die in allen Arten und Abarten dargestellt, deren Leidenschaftsskala bis zum höchsten Punkte aufgerollt wird. Da ist eine Madonna, schön wie die Fornarina, ein Gram für sehende Augen, da sind Zänkerinnen und Wehleidige, Trotzköpfe, Renegatinnen, da ist das Naturkind, das seinen Geliebten nicht unterm Mond — im Freien — schlafen lassen möchte, Schlangen, Unberechenbare, Schelme, und zum Schlusse das „Mordsfrauenzimmer, das im Zeitraum einer halben Minute ihre 21 Geliebten aufzählt und durch ein rasendes Nachspiel beweist, dass ihrer noch lange nicht genug sind . . ." Und von diesem Lied (Ich hab in Pena) versprach sich Wolf mit Recht eine grosse Popularität. Das sind also die „Leuteln" dieser Lieder, und obwohl es ihrer Abkunft nach Italienerinnen sind, Kinder des Volkes der Grazie, die sich zwischen den weissen Geländern der Olivengärten tummeln, sind es uns doch vertraute Geschöpfe geworden, denn die Musik ist es, die die Originale zu Typen erweitert.

Dabei ist das veränderliche Wetter dieser Herzen, das heimliche Vibrato einer Stimmung belauscht, so dass für die fernste Nuance noch ein Ton gefunden wird. „Wer rief Dich denn, wer hat Dich herbestellt?" bricht die Eifersüchtige aus; und — „wer rief Dich denn, wer hat Dich herbestellt" — klingt es abgedämpft am Schlusse von ihren Lippen, über die sich unwiderstehlich der Besitzwille der Liebe drängt — über sie und ihren Zorn hin. Oder man denkt der beiden schönen jungen Leute, die sich wiederfanden und einander stumm in die Augen schauen. Die Szene wird aus der Vergangenheit in die Gegenwart gerückt. Das Mädchen erinnert leise daran: wie sie beide nach Sprache rangen, nachdem sie lange Zeit geschwiegen, bis die Engel aus der Himmelglorie schwebten, immer andere und andere, wie im Märchen, und den Frieden brachten; da teilen sich die Schleier der Harmonie, zum ersten Male strahlt die friedenbringende Haupttonart Es-dur rein aus, und unter dem Chorgesang des Klaviers schimmert eine Mittelstimme, die einen Abklang des Anfangs, das absteigende Unisono, wiederholt: die Erinnerung — „wir haben beide lange Zeit geschwiegen." Man begreift, dass G. Kühl dieser feinen psychologischen Deutungen wegen, die mit so einfacher Verfahrungsweise erreicht werden, Hugo Wolf „den Mozart des deutschen Liedes" genannt hat, ein Vergleich, der das Analoge zwischen beiden Künstlern stark betont, um so stärker, je bekannter die Verschiedenheiten sind.

Die italienischen Liebesgesänge haben eine eigene weiche Luft, sie sind auf einen eigenen Grundton abgestimmt, wie es die Lieder der spanischen Señoras oder der deutschen Mädchen Mörikes waren. Aber einen lokalen Ton, ein aufgelegtes nationales Kolorit — ein Kostüm — wird man fast nie bemerken. Ausnahmsweise, wie im Ständchen (Nr. 22) wird das Zirpen der Mandoline stilisiert, ausnahmsweise der Melodie der Color südlicher Rispetti gegeben, wie in Nr. 20. Mit Recht betonte J. Schalk, wie in vielen dieser Lieder „der romanische Schönheitskultus mit dem reinen Gefühlsausdruck der deutschen Musik" neue Vermählung eingeht. Man denke an das toskanische „Und willst du deinen Liebsten sterben sehen." Es hat in der Wolfschen Umdichtung etwas Deutsches — Gemüt — bekommen, und wie sehr es sich schon dadurch von der leichten

italienischen Rassemelodie unterscheidet, mag ein Blick auf die Komposition desselben Rispetto von L. Gordigiani*) zeigen, der es für einen Sopran — einen zweiten ad libitum — geschrieben hat.



Das ist freilich eine Kunstmelodie; aber das unterscheidende südliche Profil trägt sie so gut, wie die Volksmelodieen, und es ist sehr wohl begreiflich, wenn Paul Heyse, wie er dem Verfasser schrieb, von Wolfs Komposition spanischer und italienischer Volkslieder nicht so lebhaft angesprochen wurde, wie von manchen anderen seiner Lieder, ein Eindruck, den er freilich von fast allen Kompostionen romanischer Volkslieder empfing, da er die echten Nationalweisen im Ohre habe und ihren naiven Klang in noch so geistreichen und musikalisch oft weit bedeutenderen Vertonungen deutscher Meister vermisse ... „Nur Jensens spanische Lieder haben mich gleich beim ersten Hören und in immer steigendem Masse beim Wiederhören entzückt, und den Eindruck kongenialer Grazie und Leidenschaft gemacht, während ganze Liederspiele, aus meinem italienischen Liederbuch zusammengestellt, mein südlich gewohntes Ohr fremd berührt haben.“ Als Kuriosum sei aber in diesem Zusammenhange erwähnt, dass einige wenige italienische Lieder Wolfs, mit dem Originaltexte gesungen, auch italienische Hörer tief berührten, wie z. B. „Nun lass uns Frieden schliessen,“ das so getreu übersetzt ist, und von Wolf so getreu deklamiert wurde, dass man ohne eine wesentliche Änderung der Singstimme statt der deutschen, die toskanischen Verse singen konnte:

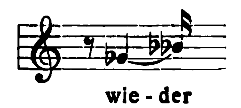
---

*) Erschienen bei Ricordi in Mailand. (Canzoni populari toscani; darunter auch: O valorosi che andate alla guerra, usw.) Ein gutes Vergleichslied ist auch Le cose piccoline, von Carlo Pedrotti komponiert, Mailand bei F. Lucca.

Facciam la pace, caro bene mio
Chè questa guerra non può più durare
Se non la vuoi far tu, la farò io:
Fra me e te non ci è guerra mortale.
Fanno la pace principi e signori
Così la posson far due amatori:
Fanno la pace principi e soldati,
Così la posson far due innamorati:
Fanno la principi e tenenti
Tanto la posson far du'cor contenti.

Freilich: die sonnbraunen Istrianer würden Wolfs italienische Lieder nie empfinden, aber auch ein Belkantist würde mit der Singstimme seine Mühe haben, noch mehr als der deutsche Sänger. Denn es ist, wie Josef Schalk bemerkte, eine Eigentümlichkeit der späteren Gesänge Hugo Wolfs, dass oft die Endsilben von der Melodie wie sehnsüchtig gehoben und dissonante Töne in steigender Linie geführt werden, entgegen dem normalen Auflösungsbedürfnis. Der Sänger muss daher dem Tone ein „elastisches Volumen“ geben, dessen Schwerkraft überwinden, und wird bei aller Musikalität doch nur dann die künstlerische Absicht erfüllen, „wenn er die Harmonie wie eine Bestätigung seines persönlichen Gefühls empfindet.“

Noch feiner, als wir es gewohnt waren, ist ja das Leben des Tones in diesen Liedern Wolfs geworden. Die Deklamation, die Harmonie, der Rhythmus und die Melodie zittern vom geringsten Windhauch des Gefühls. Und wenn das Mädchen singt: „Auf einmal kam uns die Sprache wieder“, so ist die Achtelpause zwischen „Sprache“ und „wieder“ ebenso seltsam beredt, wie die sich mühsam auf-arbeitende Terz:



Man muss es hören können. Einem feinfühlenden Geiste wie Max Graf war es vorenthalten, das Entscheidende zu finden. Nicht als ob Wolf eine neue Sprache der Tonkunst erfunden hätte; aber eine neue Kapazität der Sprache habe er entdeckt: ihre nervöse Empfindlichkeit, ihre akute Reizbarkeit. „Er hat die modernen Nerven,

die jedes Lüftchen erregt, die jeder neue Mensch, jeder neue Ort, jede Gebärde in Schwingungen versetzt und auf die jeder Hauch wie auf ein feines Instrument seinen Druck ausübt." In den italienischen Gesängen hat der Künstler die produktive Feinfühligkeit seiner Natur mit dem sicheren Kunstgefühl des letzten Schubert, Schumanns oder Löwes verbunden, und er nimmt den Höhepunkt der Ich-Romantik durch die Meisterschaft in kleinen Dingen, die uns so entzücken.

III. Kapitel.

Abendsonnenschein.

„Ich sehe nun tatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen und gebe nur Gott, dass Sie diese Morgenröte, die endlich über meine Existenz hereinbrechen wird, noch erleben.“ So schrieb am 4. Juni 1897 der Sohn an die Mutter, die ihren Liebling, zweiundzwanzig Jahre früher, einer ungewissen Zukunft entgegen in die Weltstadt hatte ziehen lassen, und, der vom Leben herumgestossen, 36 Jahre alt geworden war, bis er in dieser Stadt ein eigenes Heim besass. Im Juni 1896 bezog er seine erste Wohnung in der Schwindgasse No. 3, deren einfacher Komfort wie grosser Luxus auf ihn wirkte; im vierten Stocke hatte er sich eingenistet. Es ist Frau Mayreder, die diese Wohnung aufgestöbert hatte, aufs Wort zu glauben, wie schwer es war sie zu finden. Denn „das Leben in einem Wiener Zinshaus setzt gröbere Nerven und stumpfere Sinne voraus, als Hugo Wolf sie besass“. Und in verzweifelten Fällen, besonders bei der Arbeit, pflegte sich Wolf denn auch durch ein Antiphon künstlich schwerhörig zu machen, ein Instrument, das er sich aus Leipzig hatte kommen lassen. Hier, in der Schwindgasse, war er vom Hauslärm so ziemlich verschont. Nur eine im unteren Stockwerk hausende Dame mit zwei Neffen plagte seine Nerven durch ein Klavier; und Wolf hackte oft wütende Antworten auf seinem Bösendorfer herum. Dieser häusliche Krieg fand erst später sein Ende, als der Hausinspektor der Dame mit dem Neffen kündigte und einen neuen Mieter aufnahm, Wolfs Freund Rudolf v. Larisch.

Die Sesshaftigkeitsfreude ist gross und stürmisch. Mit naivem Behagen schildert er fast jeden Raum und die Lage und Einrichtung der Wohnung, um die ihn alle beneiden. Er hat einen Empfangssalon, zu dem ein ziemlich geräumiges Vorzimmer führt. Daran

schliesst sich das Arbeitszimmer mit einem Riesenfenster, wie es bei Malerateliers gebräuchlich ist; anstossend daran das Schlafkabinett, ebenfalls ein sehr stattlicher Raum und nach allen Seiten hin völlig abgeschlossen, so dass kein Laut dorthin dringen kann. Dann die Prachtküche, die als Badezimmer benutzt wird. „Hier hause ich nun wie ein König und freue mich meines Daseins.“ Er erzählt vom Schreibtisch, den Potpeschnigg beigesteuert, vom kostbaren persischen Teppich, der Waschgarnitur und dem pikfeinen Küchengeräte, das Frau Köchert gespendet, von den Bildern und dem Divan, mit dem Frau Mayreder sein Arbeitszimmer ausgestattet, und wie sie überhaupt in hausfraulichen Dingen für seine Junggesellenwirtschaft sorge. Die Figurinen des Corregidor sind im Arbeitszimmer zu sehen, die teuren („in jedem Sinne teuren“) Bücher grüssen ihn von den Wänden, der alte Bösendorfer, „der jahrelang bestaubt in einer Klavierfabrik schmachtete, dröhnt und schmettert wie Posaunenschall, wenn ich einmal loslege.“ So ist er, der immer bei anderen zu Hause war, nun ganz bei sich zu Hause, haust gar nicht weit vom Zentrum der Stadt. „Werners wohnen sogar in derselben Strasse und kann ich von meinem Schlafzimmer aus über den Hof mit ihnen konversieren. Mayreders wohnen ungefähr fünfhundert Schritte davon entfernt. Arbeitszimmer und Empfangssalon bieten die Aussicht in einen kleinen Garten.“

Den Grundstock zu allen diesen Herrlichkeiten aber hatte Hugo Faisst, „der wackere Faischtling“, durch seine Grossmut gelegt, und „wie dankbar ich diese Wohltat empfinde, das kann nur jemand ermessen, der, wie ich, ein halbes Menschenleben hindurch ein Nomadendasein geführt hat.“ (An Faisst, 11. Juli 1896.)

Er hatte damals nicht viel, aber auskömmlich zu leben, und es mag erwähnt sein, dass seit dem Mai 1897 ein Ungenannter Wolf eine Unterstützung von 200 Gulden jährlich aussetzte, und zwar so, dass Larisch die Summe vierteljährlich übergab und Wolf jedesmal bestätigte: „Von mir unbekannter Seite erhalten usw. usw.“ Es war dies, was Wolf niemals erfuhr, die ihm befreundete badische Kammersängerin Anna Reiss in Mannheim.

„Jetzt gebe mir ein gütiger Gott nur noch Einfälle, und ich bin der Glücklichste unter der Sonne.“ Auch die Einfälle kamen. In

der neuen Wohnung entstand eine Reihe von Liedern, so 1896 die Morgenstimmung nach Rob. Reinick (die von Wolf auch für Chor und Klavier bearbeitet wurde), dann die beiden Lieder nach Lord Byron: Sonne der Schlummerlosen und Keine gleicht von allen Schönen, sowie im März 1897 die drei Gesänge nach Michelangelo. Reinicks Morgenstimmung entstand, wie wir aus einem Briefe an Paul Müller erfahren, am 23. Oktober 1896. „Heute ist überhaupt ein glücklicher Tag für mich, da mir ein Lied, das mich Jahre hindurch schon verfolgte, und für das ich absolut den richtigen Ton nicht finden konnte, endlich gelungen ist, zwar mit manchen Unterbrechungen und unter sehr viel Mühen (bei mir eine ganz ausnahmsweise Erscheinung) das aber grandios ausgefallen ist. Die Sache lag daran, dass das Gedicht von Rob. Reinick Morgenlied betitelt ist. Meiner Ansicht nach ist dieses Gedicht aber kein Lied. Daran nun lags. Ich taufte den Titel in Morgenstimmung um und sofort änderte sich die Sache.“ Paul Müller war es überdies, der Wolf zu Weihnachten 1896 die Prachtausgabe der Gedichte Michelangelos in der Übersetzung Walter Tornows schenkte, und ihn so mit diesen „herrlichen und kräftigen, förmlich gemeisselten Gedichten“ zuerst bekannt gemacht hat. Wolf wollte von den Poesieen dieses Mannes, „dem man doch jedes Wort glaubt, das seiner Feder entflossen“, eine grössere Anzahl komponieren. Es erschienen aber nur drei; ein viertes, das entstanden, hielt Wolf für misslungen, die Absicht noch weitere zwei zu komponieren, sowie die Gesänge für Orchester zu bearbeiten, hat er nicht ausgeführt. In der Schwindgasse hat Wolf auch die Arbeit an seinem letzten Werke, an der Oper Manuel Venegas begonnen – leider nur begonnen, wie wir später noch hören werden.

Einer der schönsten Tage dieses Jahres war Wolfs 37. Geburtstag, weil er ihm die Fülle der Liebe zeigte, die er in Freundesherzen hatte. Schon am Morgen hat man ihn „von allen Seiten mit Blumen nur so bombardiert“, und am Abende des 13. März spielte das Geburtstagskind den Corregidor in der neuen Bearbeitung dem versammelten Kreise der Getreuen vor. Haberlandt, der diesem Abende ein kleines Denkmal setzte, meinte: „Er war wie ein kochender Vulkan, der in Flammen ausbricht, und Blitze zucken dräuend um

seinen Scheitel ... Ein paar der Freunde verspürten sogar ihr Einschlagen. Im Innersten bezwungen war jeder." Hernach gings in Wolfs Stammwirtshaus, zum „Braunen Hirschen". Und „... als der kleine Musiker schweigsam und in sich zusammengesunken an der geliebten Zigarette sog, da ergriff, wie unser Gewährsmann humorvoll meldet, einer der Freunde nicht ohne Befangenheit das Wort. Der genossene Abend dünke ihn, sagte er, während der Musiker die schönsten Rauchringe in die Luft blies, eine umgekehrte Dithyrambe. „Nicht der Erdgeborene hat himmlischen Chor bei sich empfangen, sondern ..." und mit anständiger Mässigung ward von dem Redner der Gegensatz entwickelt. Heftiger paffte der Gefeierte in mächtigen Zügen, worauf der Redner rasch zu Ende kam, indem er auf den dunklen Ursprung des himmlischen Quells im Herzen des Musikers trank. Hinterher wurde ihm erst klar, wie sehr er von Glück reden durfte, dass der Musiker nicht nach seiner Gewohnheit wütend verschwunden war ..."

Die äusseren Erfolge nahmen in dieser Zeit wohl zu, doch kann man keinesfalls behaupten, dass Wolf in seiner Heimatstadt als gebietende „Grösse" gegolten hätte. Am 22. Februar gab er im Bösendorfersaale mit Ferdinand Jaeger und Sofie Chotek ein Konzert, das letzte, das er selbst gab; es erlebte viel Beifall, die Skolie wurde wiederholt. Ja die Morgenstimmung erweckte solchen Applaus, dass der applausfeindliche Wolf sich sogar erhob und verbeugte, dann sagte er zu Rosa Mayreder auf dem Heimwege, er wollte die Leute ehren, die so viel Verständnis für das schwierige Stück gehabt. Aber ein anderer Besucher meint vom Publikum: die eine Hälfte seien „Gemeinde", die andere Hälfte heimliche Lacher gewesen, und wie ein Christuskopf, blass und durchsichtig, sei Wolfs Kopf über dieser Menge erschienen. Auch der Wiener Wagner-Verein, wie der Grazer, setzten ihre Wolfabende fort. Der Hilfsausschuss der Deutschen Steiermarks in Cilli erbat für sein Album einen Beitrag Wolfs, und erhielt ein Michelangelolied.

Da kam ein Ereignis, das die Wendung brachte, der wichtigste Erfolg in dieser Zeit: die Gründung des Wiener Hugo Wolf-Vereines. Es war die organisierte „Selbsthilfe" des Publikums, oder eines Teiles des Publikums. Im April 1897 erliess eine Anzahl von

Freunden und Verehrern Hugo Wolfs einen Aufruf, in dem sie einluden einem Musikbund beizutreten, der zweierlei Zwecke verfolge. Einmal wollten sich die Proponenten selbst den Genuss Wolfscher Kompositionen „in guten und häufigen Wiedergaben sichern — unabhängig vom Komponisten, den die Sorge für die Verbreitung seiner Werke nicht länger ausschliesslich bedrücken soll, unabhängig von der Gunst oder Ungunst zufälliger Verhältnisse.“ Zum anderen leitete sie der Gedanke, „wie sehr es diese Werke, entsprechend ihrem inneren Gehalt und Wert, verdienen in der Öffentlichkeit bekannt zu werden und im Musikleben unserer Zeit den ihnen zukommenden Platz einzunehmen.“ Das war natürlich auf die Wiener Verhältnisse zugeschnitten. Der Aufruf hatte aber Erfolg, und zwar den, dass binnen kurzem eine stattliche Anzahl von Personen sich als stiftende, beitragende oder ausübende Mitglieder meldeten — auch die süddeutschen Freunde fehlten nicht — so dass Wolf am 4. Juni 1897 seiner Mutter schreiben konnte: „Von dem neuen Verein, der meinen Namen führt, habe ich das Beste zu vermelden. Er zählt schon weit über 100 Mitglieder, darunter 8 Stifter. Wir verfügen also schon über eine Summe von ungefähr 1000 fl. Damit lässt sich schon was anfangen.“ Die Seele dieser Vereinigung war Dr. Michael Haberlandt, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum und Dozent an der Wiener Universität. Ein kleiner stiller Mann, von zäher Energie, einer der letzten, aber auch der besten Freunde Wolfs, der ihn, wie schon aus Briefen an seine Familie hervorgeht, als Charakter ebenso liebte, wie er ihn seiner Bildung wegen schätzte. Haberlandt, um es gleich hier zu sagen, hat für den Durchbruch Wolfs in Wien das meiste getan, und wiederum zeigt sich hier der Segen einer durch „fachmännische“ Bedenken nicht gehemmten Begeisterung. Seiner Feder verdanken wir viele werbende Aufsätze in Tageszeitungen und die farbig charakteristischen Gedanken und Erinnerungen an Wolf; und man muss hinzufügen, dass Haberlandt Jahre hindurch seine freie Zeit ausschliesslich der Angelegenheit Wolfs, später dem ungeheuer verwickelten und sorgenreichen Geschäfte der Obsorge für den Erkrankten und seinen Nachlass widmete.

Michael Haberlandt war Obmann der neuen Gesellschaft, die ihrem Wesen nach das war, was 70 Jahre früher der freiwillige Schubert-

zirkel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gewesen war; nur hiess das jetzt „Verein". Es galt gegen „bestehende feindliche Mächte und Vorurteile, es galt gegen eingewurzelten Parteihass und vor allem gegen die missgünstige Wiener Kritik in ihren einflussreichsten Vertretern" zu frondieren. „Wir waren, erzählt Haberlandt, ein paar Gelehrte, stille Beamte, Dilettanten, nichts als Dilettanten, keine Kunstsnobs, die in Künstlercafés aus- und eingingen, sehr scheu bis dahin und keine Rufer im Streite oder Fechter auf dem Markte . . . Leute von Kopf und Herz traten in heller Schar unter unser Fähnlein und unser Heros eponymos verfolgte von fern her, aus seiner einsamen Stube herunter, mit naiver Neugierde, wie wir im Namen seiner Kunst festen Fuss und täglich mehr an Terrain gewannen." Sogar bei der über Erwarten glänzenden Gründungsfeier am 22. April 1897 fehlte Hugo Wolf natürlich nach seiner Art, „aber wir trafen ihn nach diesem ersten fröhlichem Sieg abends bei einem Glase Bier, hinter dem er still und einsilbig sass, als ginge ihn unser Tun auch nicht das Geringste an. Jedes Gefeiertwerden war ihm verhasst, aber er lachte doch, dass ihm die Tränen über das erheiterte Antlitz liefen, als ich auf das Gedeihen der Gesellschaft trank, deren Namen ich freilich auszusprechen mich hüten müsse." Mit geringem Humor hatte ja Wolf an Faisst geschrieben, dass Haberlandt den Anstoss zu diesem Vereine gegeben habe, „der meinen verdächtigen Namen führen soll, ganz so wie in Berlin. Deine Prophezeiungen, dass mir meine Sachen noch Millionen eintragen werden, scheint demnach in Erfüllung gehen zu wollen. Wenn diese schöne Prophezeiung nur nicht erst nach meinem Tode eintrifft, denn das dünkt mir doch das Wahrscheinlichere zu sein! Ach wie nötig hätte ich so ein paar Milliönchen . . ." (29. März 1897).

Leider ist das Wahrscheinlichere auch wahr geworden. Und nicht einmal aus den Schlachten, die seine Hilfstruppen für ihn schlugen, hat er persönlich viel gewonnen. Seine Kunst war allerdings Öffentlichkeit: durch die literarische Welt, und die gewann die Konzertpropaganda des Hugo Wolf-Vereins. Im ganzen gab es 26 öffentliche Konzerte, in denen Leute wie Johannes Messchaert, Agnes Bricht-Pyllemann, Hermine Bosetti, Elise Elizza, Prof. Ferd. Foll, Moritz Frauscher, Ferdinand Löwe, Sofie Sedlmaier und viele andere Künstler

eifrig mittaten. Zur zweiten Hauptsorge aber erwuchs dem Hugo Wolf-Verein bald die Fürsorge für den erkrankten Künstler, sowie die Abwicklung der neuzuordnenden Verlagsgeschäfte. Ende Dezember 1905 löste er sich freiwillig auf: sein Zweck war durchaus erfüllt.

Damals im Frühjahre 1897 stand der Künstler, der so glücklich in seinem Heime lebte, wie Haberlandt erzählt, wieder vor schöpferischen Aufgaben und so war er gewöhnlich bester Stimmung. „Ab und zu befiel ihn freilich eine rätselhafte schwere, bleierne Müdigkeit, die ersten Anzeichen der herannahenden Katastrophe. Schlaflose Nächte und fürchterliche Träume, über die er oft klagte, quälten ihn als Vorspuk der schauerlichen Nacht, die von ferne heraufkam. Aber dann stand er wieder unter uns in rüstiger Kraft und wenn die Musik das Wort hatte, so schwamm er in goldener Seligkeit." Baron Lipperheide besuchte ihn dazumal, mit Fräulein Anna Reiss durchstreifte er das kunsthistorische Hofmuseum, sogar der alte Herr Heckel aus Mannheim liess sichs nicht nehmen die vier Treppen hoch zu Wolf hinaufzuklettern.

Eines Morgens früh klopfte auch Freund Humperdinck an seine Türe an. Wolf hatte ein paar Tage in Perchtolsdorf zugebracht, um sich mit den Michelangelo-Liedern und dem Manuel Venegas zu beschäftigen, war aber wieder in die Stadt gekommen, um im Volkstheater Hauptmanns Biberpelz mit Mayreders zu sehen und am 9. April mit Humperdinck zusammenzusein, der nach Pest fuhr, wo er Hänsel und Gretel zu dirigieren hatte. — In Gesellschaft des Freundes und seiner Frau wurde das Hofmuseum besucht, wo sich Wolf in der bildenden Kunst sehr bewandert zeigte; man rastete in einer Bodega. Da fiel Humperdincks Frau zum ersten Male ein eigentümlich scheues, verändertes Wesen an Wolf auf. Er wechselte mehrmals den Platz, um, wie er angab, von Bekannten nicht gesehen zu werden, war reizbar und missgelaunt. Nachmittags spielte er den Gästen in seiner Wohnung aus dem Corregidor vor, wobei sich auch Dr. Richard Wallaschek eingefunden hatte, um Wolfs Bekanntschaft zu machen. Ein paar schöne Stunden gingen hin, Wolf bewirtete als Hausherr, und auf Humperdinck machte die Musik um ihrer „eigenartigen Erfindung, Grazie und Formgewandtheit" willen ganz ausserordentlichen Eindruck. Nachdem zwei Akte vorbei waren, musste Humperdink

aufbrechen, da für den Abend eine andere Verabredung getroffen war. Wolf schien nicht sehr erbaut davon, doch versprach er, die beiden folgenden Akte nach Humperdincks Rückkehr von Pest „nachzuliefern". Dann begleitete er die Gäste zu einem Wagen, schloss eigenhändig die Coupétüre und rannte, als wenn er etwas vergessen hätte, plötzlich davon, ohne sich zu verabschieden. Es war das letzte Mal, dass Humperdinck den Freund gesehen hatte; denn als er von Pest zurückkehrte, war Wolf verschwunden. Er war aufs Land gegangen ... Das nächste was Humperdinck hörte, war die Katastrophe, die ihn wie ein Blitz aus heiterem Himmel erschreckte, und dessen Schein zugleich die letzten mit ihm verlebten Stunden grausam erhellte.

Im Juni desselben Jahres versuchte Wolf sich auch als Radfahrer; aber mit dieser Kunst wollte es durchaus nicht glücken. Er vermochte nicht den Körper sicher zu balancieren, und fiel so oft zur Erde, dass er sich blutig schlug und die Sache aufgab. Ein Stürzen, das fast symbolisch anmutete. Der Künstler war nach Wettern und Stürmen endlich auf einem windgeschützten Platze angelangt, Liebe umgab ihn, die ihm mehr sagen mochte als Ruhm; er konnte dazu gelangen auf seine Art vom Leben zu „geniessen", sich selbst im Leben zu geniessen, sogar die Freikarten für die Hofoper fehlten jetzt nicht, seit Gustav Mahler Stellvertreter des Direktors geworden war. Eine neue Arbeit wartete seiner, und damit ein neues Glück, tatsächlich konnte der Ahnungslose „einer rosigen Zukunft" entgegenblicken. Ein vorzeitiger Frühling kündigte sich in diesem Jahre an. „Meine Behausung erstrahlt nur so in eitel Sonnenschein. Ich singe nur mehr: O, Sonnenschein, ·/., wie scheinst Du mir ins Herz hinein!" (An Grohe, 3. März 1897.)

Es war ein Abendsonnenschein.

IV. Kapitel.

Die letzten Werke.

Selbstverständlich müsse der Bildhauer Bass singen, antwortete Hugo Wolf, als Edmund Hellmer ihn einmal der seltenen tiefen Stimmlage der Michelangelo-Gesänge wegen fragte. Denn er hatte den alternden Meister vorm Auge, der, ein Einsamer geworden, „vom äussersten Rande des Lebensmeeres“ noch einmal betrachtend und beklagend zurückschaut. So wie ihn Herman Grimm geschildert hat: mit der verklärten Ruhe des Weltweisen, als das Wichtigste, das Ende, erwartend, nachdem „das Tagewerk abgetan“ und nachdem in seinem Hause „auf der halben Höhe der Treppe der Tod als Skelett“ gemalt war, mit einem Sarge auf dem Rücken. Abendstimmungen sind die Gedichte, die Wolf komponiert hat; die Sonne sinkt.

Die volle michelangeleske Seelengrösse, sein Pathos, kalt und hart wie Marmor, drückt das zweite Gedicht aus. Es ist eine Canzone, ein Gesang der Toten (Canto de morti), das Fragment einer Ballade: „Chiunche nascie a morte arriva“ — Alles endet, was entsteht. Auf die charakteristische Müdigkeit dieser Töne hat Ernst Rychnowski im Kunstwart aufmerksam gemacht. Nach den italienischen Liedern wird uns Wolfs meisterhaft sichere Hand, wie sie die Deklamation scharf nach jeder Wendung des Gedichtes führt, wie sie den ganzen Bau „organisch aus einem Grundmotiv“ erhebt, nicht mehr wundernehmen.

Und doch wurde Hugo Wolf auch denen, die ihn kannten, noch einmal neu, denn er hatte „in musikalischer Hinsicht wohl Reicheres und Tieferes geschrieben, aber nichts, was an Reife und Grösse der geistigen Auffassung an seine Michelangelolieder, wenigstens an die beiden ersten, heranreichte. Man möchte geradezu sagen, dass ihr Urheber seine Rechnung mit der Welt geschlossen haben müsste.“

Wie wahr! Als erstes hatte Wolf l' vo pensando al mio viver di prima herausgegriffen, die ergreifende Stanze:

Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben,
Wie es vor meiner Liebe für dich war;
Kein Mensch hat damals Acht auf mich gegeben,
Ein jeder Tag verloren für mich war.
Ich dachte wohl, ganz dem Gesang zu leben,
Auch mich zu flüchten aus der Menschen Schar...
Genannt in Lob und Tadel bin ich heute,
Und, dass ich da bin, wissen alle Leute!

In elegischem g-moll gehen einsam die Bässe, und den Ton dieser schwermütigen Einleitung hält Wolf fest bis zu den vorletzten Versen. Da „nimmt die Musik unversehens einen strammen Charakter an (entwickelt aus dem vorangegangenen Motiv) und schliesst mit triumphalen Fanfaren, gleichsam einem Tusch, den ihm die huldigenden Zeitgenossen brachten, festlich ab.“ (An Grohe, 24. März 1897.) Ihm — soll sagen: dem florentinischen Meister. Und wiederholt nennt Wolf den Ausdruck dieser Klänge antik, worunter die einfache Seelengrösse, die milde Resignation, die stille Ergebung in „das Naturgesetz“ offenbar gemeint ist, die diese Monologe ausatmen, ein Ausdruck, der in der Beziehung auf die historische Persönlichkeit volle Sachlichkeit gewinnt.

Alla sua donna, „Seiner Herrin“ hatte Michel Angelo eben diese Stanze gewidmet; auch das letzte wendet sich an Vittoria Colonna, das Sonett Non so s'è la desiata luce:

Fühlt meine Seele das ersehnte Licht
Von Gott, der sie erschuf? Ist es der Strahl
Von andrer Schönheit aus dem Jammertal,
Der in mein Herz Erinnerung weckend bricht?
Ist es ein Klang, ein Traumgesicht,
Das Aug' und Herz mir füllt mit einem Mal
In unbegreiflich glüh'nder Qual,
Die mich zu Tränen bringt? Ich weiss es nicht...
Usw.

Es ist die schmerzliche Anrede an das ihm ebenbürtige Wesen, das er, sich selbst bemeisternd, geliebt, als beide schon die Lebenshöhe überschritten, an die Frau, die er nicht müde ward zu besingen, die ihm eine Kraft war, deren Stirne er auf dem Totenlager küsste, deren

Wangen und Augen er nicht zu berühren wagte. Diesen Michelangelo, den Künstler seiner Liebe, hat Wolf im letzten Gedichte gegeben, das allerdings nicht so hoch steht, wie die beiden ersten, aber doch ein männlich gemesseneres, gehalteneres Liebesgefühl ausdrückt. In dem Liede selbst werden wir noch einmal an das Liebesfeuer der Jugend gemahnt, denn zu den Worten „Ist es ein Klang, ein Traumgesicht?“ und am Schlusse scheint aus der Ferne der Peregrinagesänge ein Motiv herüberzuschweben;

> „Mich treibt ein Ja und Nein, ein Süss und Herbe,
> Daran sind, Herrin, deine Augen schuld.“

Hier singt es noch einmal so, wie er es dem „Spiegel dieser treuen braunen Augen“ vor Jahren gesungen hatte, nur viel geruhiger und gefasst.

So haben wir den Bildhauer, den Dichter Michelangelo vernommen. Und doch scheint es, dass in diesen letzten Gesängen Hugo Wolf zum ersten Male selber, hinter einer Maske spricht. Nie war er, der Fanatiker der Objektivität, früher subjektiv. Aber, als er „bei der Lektüre Michelangelos vielleicht zufällig auf dieses Gedicht als erstes gestossen war,*) musste er selbst durch diese für ihn bis ins Detail vorliegende Kongruenz zwischen des Dichters und seinem eigenen Künstlerdasein tief betroffen gewesen sein.“ Und der Hörer ist es auch. Man kann sich nicht dem Gefühle verschliessen: Hier sind Memoiren geschrieben worden; Wolf ist es, der die Summe seines Lebens in ergreifender Hellsichtigkeit, wie aus einem Instinkte, zieht. Denn, erst 37 Jahre alt, waren ihm schon „die Jahre am Ziele, wie Pfeile in die Scheibe angekommen.“ War es Zufall, war es Ahnung, dass er sagte: I' vo pensando al mio viver di prima?

In diesen „ernsten Gesängen“ konnten „keine lyrischen Urlaute angeschlagen werden; aber Ewigkeitsgedanken und eine eigenartige weltfremde Stimmung, eine überlegene Ruhe der Betrachtsamkeit sprechen daraus und verschaffen diesem Liederhefte in der deutschen

---

*) Edmund Hellmer, aus dessen Aufsatz über die Michelangelolieder (Ges. Aufsätze über Hugo Wolf, zweite Folge) dieser Satz zitiert ist, meint das erste Gedicht: „Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben.“

Tonlyrik eine hohe einsame Stellung.“ Noch sind sie im Konzertsaal nicht an ihrem Platze, so wenig wie der beiden Byronlieder, die, gleich ihnen, den Altersstil Hugo Wolfs verraten. Altersstil! Ein bitteres Wort, wenn man es von dem gebraucht, der nur eine kurze Jugend lebte, als es schon Abend werden wollte. —

Mit „verzehrender Ungeduld“ hatte Wolf sich von den Michelangeloliedern einem neuen Problem zugewendet. Wieder ist es der Dämon Oper, der sich seiner bemächtigt, und wie im Corregidor ein alter Stoff nach Jahren Macht über ihn gewann, so diesmal wieder eine novéla des Alarcón, der in tragischem Düster glühende Manuel Venegas. Wir wissen, wie Wolf 1892 vergebens nach dem Poeten fahndete, der el niño de la bola dramatisiert hätte, wie er später flüchtig an I. I. David dachte: zuletzt kehrt er zur Librettistin des Corregidor zurück, und Frau Mayreder sagt zu. Sie macht sich an die Arbeit, obwohl der Stoff sie anfangs nicht entzünden wollte. Aus vielen Gründen hatte sie dem Musiker von einer zweiten spanischen Oper abgeraten; als sie aber zu erkennen glaubte, dass Wolf vom Manuel nicht abliess, weil er vielleicht in dieser Figur die dichterische Vergrösserung seines eigenen unbedingten Ichs erblickte, gab sie nach. Sie sucht ihr Buch dieses Mal nach Wolfs innersten Wünschen zu verfassen, doch scheitert diese Absicht zum Teil am Mangel einer gewissen szenischen Fantasie, der beim Musiker hervortrat. Und dennoch ist Wolf, wie einst beim Corregidor, von ihrer Arbeit hingerissen, macht seiner Dichterin einen Besuch mit Blumen in der Hand und dankt ihr tränenden Auges. Das Buch wandert, wie üblich, an Freunde, zur Begutachtung, an Kauffmann, an Faisst, an Grohe, an Heckel. Bald kommt diese und jene bedenkliche Stimme zurück. Auch zu seinem Freunde Haberlandt bringt er das Libretto und liest es vor. Als sich aber der Freund mit „vorsichtiger Zurückhaltung“ äussert, wird Wolf bald unruhig und misstraurisch, bis Haberlandt, von Wolf um vollste Offenheit ersucht, mit seiner Überzeugung nicht zurückhielt, dass „die Bearbeitung der grandiosen Wucht des Stoffes, der wütenden Inbrunst der Leidenschaften nicht völlig gerecht geworden sei.“ Und in der Tat hatte Alarcón, der mit dem Manuel Venegas eine authentische Interpretation zu seinem

Escándalo geben wollte, einem sympathischen liberalen Pfarrer einen Schurken entgegengestellt, wie ihn die Kloaken der menschlichen Gesellschaft ausspeien, einen Apostel des Atheismus und des Verbrechens, und hatte in die Mitte dieser tragedia popular einen grossen Stolz gestellt, eine frenetische Leidenschaft (una pasión desenfrenada), eine Liebe, gemischt aus Narrheit und Zorn, Rachedurst und die kochenden Eifersüchte, wie sie der Kraft und Wildheit eines Löwen würdig gewesen wären.*) Gewiss musste Alarcón als leidenschaftlicher Maure, der sich durch alle Armuten und Hässlichkeiten des Lebens durchgeschlagen hatte, zu anderen Kunstwerken kommen, als etwa der gewandte und geschmeidige Juan Valera. Frau Mayreder aber hatte sich mehr um die Innenseite dieses Stoffs bemüht, als um seine theatralische Veranschaulichung, und es war für Wolf ein harter Schlag gewesen, erzählt Haberlandt weiter, sich wieder vor dem Nichts zu sehen, denn er pflichtete dem Freunde nun rückhaltlos bei. Zum Glück wusste der Zerstörer grosser Hoffnungen sie auch wieder aufzubauen, denn er konnte seinen Freund und Universitätskollegen Dr. Moritz Hoernes für die verwaiste Aufgabe, den Manuel Venegas zu dramatisieren, gewinnen, und der Ersatzmann hatte sich bald „mit dem Stoffe durchdrungen und in höchst eindrucksvoller Art bei einer persönlichen Zusammenkunft mit Wolf diesem seine Ideen skizziert, wie er Manuels Schicksal auf der Bühne darstellen würde.“ Wolf ist überglücklich. Er nennt Dr. Hoernes einen Poeten comme il faut. „Vor der Hand hat er mir ein Szenarium geliefert von ganz exquisiter Art. Wenn die Ausführung nicht dahinter bleibt, bin ich ein gemachter Mann.“ (An die Mutter, 4. Juni 1897.) Diese trunkene Freude ist ergreifend. „In wenigen Wochen hatte Moritz Hoernes die übernommene Aufgabe bewältigt und den ersten kühnen und gewaltigen Entwurf des Dramas vollendet.“ Haberlandt erinnert sich noch, „wie Wolf vor Freude erblich“, als er ihm die Dichtung in seine

*) So schildert Alarcón selbst die Novelle, deren interessante Entstehungsgeschichte er in der Historia de mis libros erzählt. El niño de la bola erschien am 26. Januar 1880 und hatte gerade wegen der Machinationen der Feinde Alarcóns solchen Erfolg, dass in 48 Stunden nach dem Erscheinen eines Gegenartikels sämtliche Exemplare der Madrider Buchhandlungen verkauft waren. In deutscher Übersetzung erschien sie bei Spemann.

Wohnung überbrachte, worauf Wolf sofort mit ihm nach Perchtoldsdorf fuhr, um auf der kleinen Gartenterrasse sich selbst überlassen und ganz allein, den Text zu lesen. „Als ich endlich wieder leise zu ihm trat, rannen ihm die heissen Tränen über das blasse Antlitz, und so gross war die Erschütterung, unter der er bebte, dass auch ich mich der Tränen nicht erwehren konnte und wir uns schluchzend in die Arme sanken. Ein feierlicher und rührender Dank ward in corpore dem prächtigen Dichter abgestattet, der in der tiefen Ergriffenheit des Musikers sicher seinen schönsten und bleibenden Lohn fand für sein Werk, für den Sprung und Schwung ins Dichterland, den er, der verborgene Poet, hier mit solchem Glück getan.*) Abends ward die Vollendung der Dichtung fröhlich bei einem Gläschen goldhellen Weins gefeiert, und Wolf tauschte damals den Bruderkuss mit seinem Dichter und mir, in seligster Erwartung der Schöpferarbeit, die er schon in sich drängen und treiben fühlte." Wolf gibt Seele und Körper der neuen Arbeit hin, schliesst sich in seiner Wohnung ein, und empfängt nur die notwendigsten Besuche. „... Zunächst galt es noch nach ruhiger und gründlicher Überprüfung des Textbuches im einzelnen zu feilen und zu ergänzen und für die eigentlich rein musikalischen Forderungen und Bedürfnisse darin vorzusorgen, eine Arbeit, die den Komponisten in den nächsten Wochen auf das Intensivste beschäftigte. Ihn reizte keine Sommerlust, ihn lähmte keine Hitze des Juli: er wollte nur so bald wie möglich seine Arbeit beginnen, nach der er so feurig entbrannt war." Am 8. Juli überreichte ihm Dr. Hoernes den fertiggestellten Text, der in seiner letzten Gestalt Wolf unantastbar erschien. „Ich sage nichts als: Shakespeare selber hätte den Stoff nicht dramatischer und zugleich poetischer gestalten können, als es durch Hoernes geschehen ist." (An Grohe, 9. Juli 1897). „Anfang August nach einem ganz kurzen Ausflug nach Traunkirchen, von dem er in höchst unruhiger und unwirscher Laune zurückgekehrt war, konnte Wolf endlich mit der Komposition an seinem Manuel beginnen." Jetzt findet er nicht einmal mehr Zeit seine Korrespondenz zu führen. „Die entzückende Marter des Schaffens überfällt ihn nun wieder mit aller Macht und zwischen Tagen tiefster

*) Dr. Moritz Hoernes, geb. 1852, ist prähistorischer Archäologe und Custos am naturhistorischen Hofmuseum.

Verstörtheit, wenn ihn die Eingebungen verlassen, und glühender Exstasen stürzt seine Seele nun auf und nieder, während die Arbeit mächtig fortschreitet. Seltener werden seine Besuche, und wenn er kommt, so loht eine unheimliche, fremde, unwirsche Flamme in seiner Stimmung.“ Und was sonst nie geschehen: der Schaffende facht seine Kräfte, wenn sie zu ermatten drohen, durch Rotwein aufs neue an. Am 15. September schreibt Wolf an Haberlandt, er habe nachmitttags vorher „den ganzen Monolog des Manuel in einem Zuge aufgeschrieben, trotz vielfacher Störungen durch Besuche.“ Für nächsten Sonntag möge der Freund alle Getreuen unter die Fahne rufen, denn er werde aus der neuen Oper vorspielen. Tags darauf sendete Wolf an Haberlandt zwei eilige Niederschriften, das Motiv von Manuels Liebe zu Soledad und ein anderes Duett „als willkommene Aufheiterung bei dem garstigen Regenwetter“, und auf dem ersten standen mitten in dem Notensystem die überschäumenden Jubelworte: „Brühwarm! eben aus der Pfanne! bin ausser mir! Verkauft's mein G'wand! bin selig! rase!“ Den Freund „durchschauerte“ es, als er diese Zeilen empfing. „Allein, fährt er fort, wir wussten, wenn unser Freund komponierte, so waren alle Dämonen in ihm ihrer Fesseln los. Doch ging ich sofort, auf die Gefahr hin, ihn wie die anderen beklagten Besuche zu stören, in die Schwindgasse und erschrak, als er mir wie vergeistert die Türe öffnete, mich starr ansah, da ich die Störung entschuldigte, dann aber mich in sein Zimmer führte, wo er sogleich aufgeregt und verworren von seiner Arbeit erzählte. Ich war so bewegt von der unheimlichen Erregung, in der er sich sichtlich befand, dass ich ihn beschwor, eine Pause in seiner Arbeit eintreten zu lassen und sich Erheiterung und Erholung im Freien zu gönnen. Er aber — in der unaufhaltsamen Steigerung seiner Empfindungen versicherte, nie so göttlich wohl gewesen zu sein und nie so schönes zustande gebracht zu haben; — und nun setzte er sich an den Flügel und spielte und sang das hinreissende Manuel-Fragment, wie es die Welt jetzt kennt, mit unbeschreiblich rührender Seligkeit in Auge und Stimme, wobei ihm die Tränen in den Bart und aufs Klavier liefen, die er wie ein Kind mit dem Ärmel von den Tasten wischte. Die Musik hatte ihn beruhigt und ich schied, ergriffen, aber ohne eigentliche Sorge von ihm, sein Versprechen in

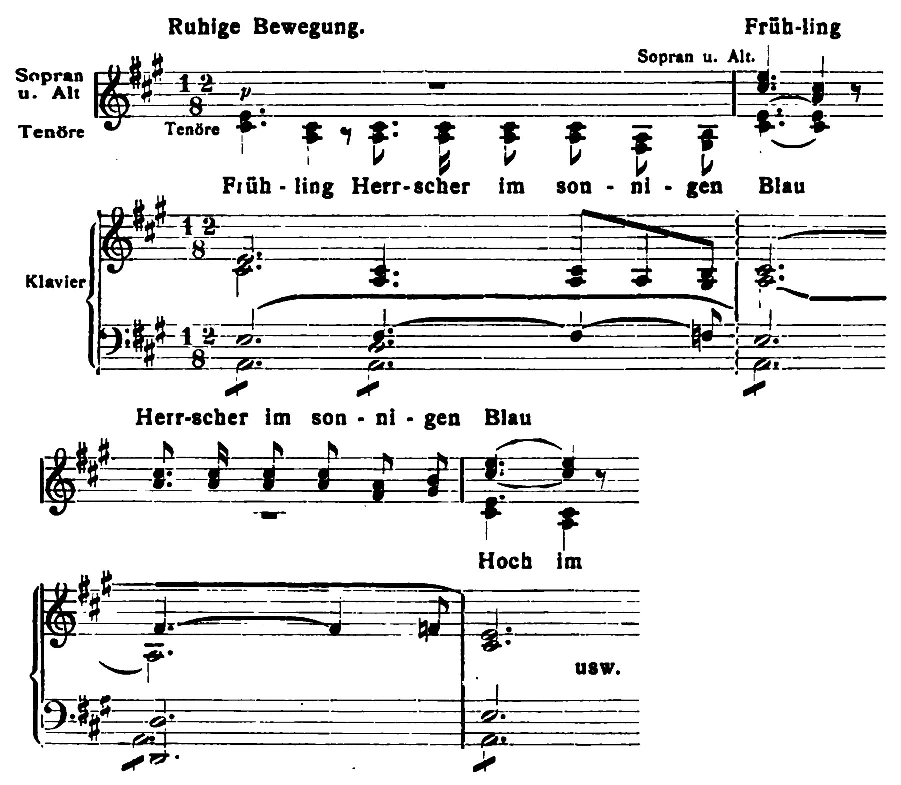
der Tasche, dass er Sonntags zu uns aufs Land kommen und falls er dazu gelaunt wäre, seine Komposition mitbringen wolle."

In einem euphoristischen Zustande wurden die ersten fünf Szenen des Manuel Venegas niedergeschrieben. Hier brach die Arbeit ab; Wolf hatte zum letzten Male mit dem Dämon Oper gerungen, ein anderer Dämon hatte von seiner Seele Besitz genommen, grauenhaft wie jener grosse grüne Satan in der Hölle des Orcagna: der Wahnsinn.

Fast widerstrebt es uns, von dieser letzten Arbeit Hugo Wolfs, über der er in Schöpfergluten zusammenbrach, einen kritischen Bericht zu geben, der wie jeder kritische Bericht seine erkältende Note hat. Wir tun es mit Scheu, aber doch soll es geschehen sein, weil noch aus diesem Bruchstück die volle Schöpferkraft Wolfs, sein bis zur Stunde des Zusammenbruchs dauernder künstlerischer Ernst und die eiserne Selbstzucht spricht. — Die dramatische Beseelung, die Moritz Hoernes dem Manuel Venegas gab, zeigt poetische Empfindung, farbenreiche Sprache*), in der Exposition auch Anschaulichkeit, veräusserlicht aber die Vorgänge für manchen Geschmack doch zu stark. Ob nun die demokratische Kraft des Theatralikers, die al-fresco-Begabung Wolfs Natur eingeboren war, haben wir bezweifeln müssen; aber ergreifend, wie er um sie gerungen, überraschend, wieviel er sich erkämpft hat. Im Manuel bemüht er sich deutlich, Fraktur zu reden, die Singstimme ist oft freier geworden, die Polyphonie ist oft aufgehoben, seine Farben leuchten in alter Kraft, aber seine Hilfsmittel sind geringer geworden. Er wollte einfach sein, er wollte diatonisch, mozartesk werden, er erkannte in diesen letzten Zeiten die Zweischneidigkeit einer Waffe wie der Wagnerschen Polyphonie, denn, wie er zu Professor Ferdinand Foll äusserte, schienen ihm selbst bei dem Meister die Singstimmen bisweilen von der Polyphonie des Orchesters gedrückt oder gedeckt zu werden. Die gewollte Einfachheit,

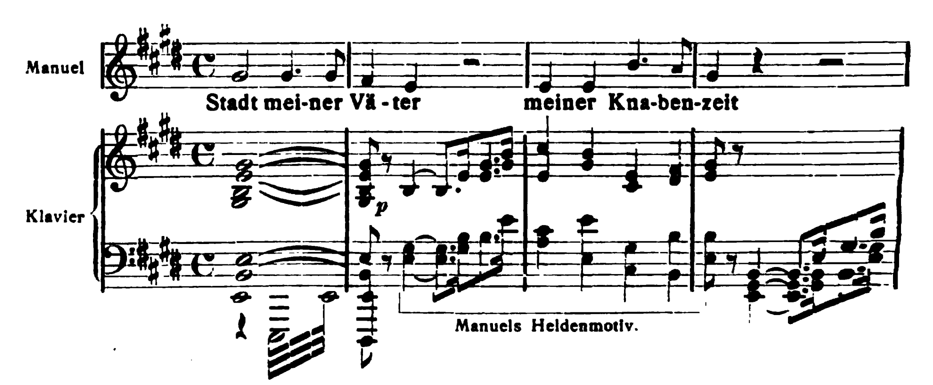
*) Auf Details des Textes, der in dem bei K. F. Heckel in Mannheim erschienenen Klavierauszug des Manuel-Venegas-Fragmentes abgedruckt ist, sei nicht eingegangen. Freunde Wolfs hatten z. B. Reime wie Brust und Lust, Soledad und Stadt bemängelt. In der Tat ist Soledad (spanisch: die Einsamkeit und mit einem fast unhörbaren d am Schlusse ausgesprochen) kein guter Reim. Aber mit Recht machte Wolf gegen Grohe geltend, dass die Reime im Drama nicht die Hauptsache sind.

die gewollte sinnliche Plastik empfindet man gleich aus dem prächtigen Einleitungschor. Es ist südlicher Frühlingsmorgen, Mädchen und Jünglinge rüsten zur Prozession, zu einer „lärmenden Gottesverehrung". Immer höher spannt die Instrumentaleinleitung den Akkord der Dominante, dann beginnt der Gesang in zwei kanonisch geführten Halbchören. Hier das Hauptmotiv:
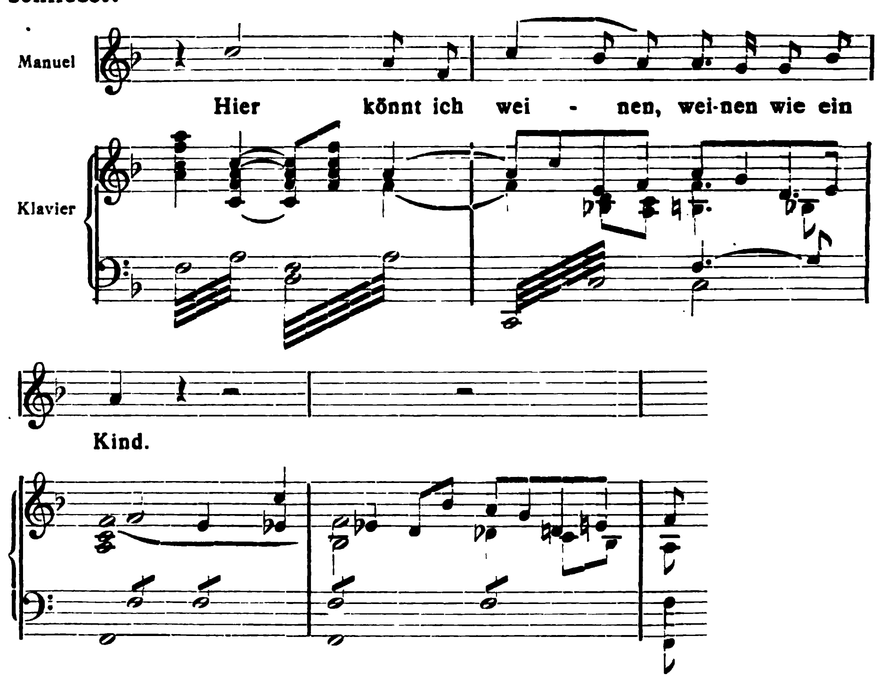


Im ganzen Chore fehlen durchaus die Stimmen der Bässe und aus den Tonarten A, C und D, durch die die Melodik fliesst, kommen die Helligkeiten des Frühlings-Kolorits. Freilich singt kein handelnder, sondern ein betrachtender Chor, und demnach ist die Musik ein lyrisches Präludium geworden, das sich wie ein Blumenbogen über die erste Szene wölbt, das sich aber von den wenigen Chören des Corregidor durch die Plastik der melodischen Arbeit unterscheidet.

Auch sonst ist Einfachheit und Plastik durchführbar, wie besonders in dem grossen Auftrittsmonolog des Manuel, der mit den Worten beginnt:



und der nach schlichten Gemütstönen mit dem ergreifenden Gedanken schliesst:



Dieser Monolog schildert eine klarumrissene Persönlichkeit auf andere Art, als etwa der Frasquita-Monolog: durchaus melodisch läuft die befreite Singstimme in weichgewundener Linie durch das Orchester, dessen weiteres Gespinst nur aus Manuels Heldenmotiv entsteht.

In Teilen der ersten Szene, wie in der zweiten und dritten neigt der Künstler allerdings zur Verfahrensweise des Corregidor zurück: das Orchester stellt sich vor die handelnden Personen, wie den Hauptmann, Apotheker und Morisco; und sind es auch nur Nebenpersonen, die Polyphonie überwiegt den Gesang und seine charakterisierende Kraft.

Wir wollen diese rückwärtsführenden Spuren weder verwischen, noch auch müssige Betrachtungen darüber anstellen, ob der Manuel trotzdem ein taugliches Bühnenwerk geworden wäre. Denn hier entscheiden nur die neuen Werte, als die Zeichen eines nicht stehen gebliebenen Künstlerwillens. In magnis voluisse sat est. Im Kampfe um die Form ist Hugo Wolf vorwärts gegangen, wie ein Soldat unter seiner Fahne, und während dieses Kampfes brach er nieder.

Nicht ganz umsonst war das Erlebnis mit dem Corregidor in Mannheim gewesen, und aus den Leiden dieser Zeit kam ein Jahr darauf die neue Sprache des Manuel Venegas. So führt eine Linie von den ersten Jugendliedern aufwärts über die Mörike- und Spanischen, die Keller- die Italienischen Lieder bis zur Michelangelo-Grösse; so führt eine Linie vom Corregidor zum Manuel hinan. Und „hinan" heisst die Tendenz des künstlerischen Willens. Dort, in den Liedern war Huge Wolf eine Vollendung geworden, hier blieb er die Verheissung; dort hatte er sich über das Problem geschwungen, hier musste er die „Tragik im Problem" erleben, die je der Künstler eigener Persönlichkeit in ihrer grossen Starrheit einmal schaut. Wolfs Schaffen blieb Fragment. Doch überall, in jeder Note lebt das künstlerische Gewissen. Das ist's, was uns aus dem letzten rasenden Jubel des Fragments entgegenschauert.

V. Kapitel.

Krankheit und Tod.

Wirre Schriftzüge bedecken die Postkarte, die Hugo **Wolf** an Walter Bockmayer in Mödling bei Wien mit der Bitte sendete, für Sonntag den 19. September 1897 die Freunde, darunter auch Josef Schalk und Ferdinand Foll einzuladen: er wolle ihnen den ersten Akt des Manuel Venegas vorspielen. In Bockmayers Hause hatte Wolf in diesem Sommer viel verkehrt; er kam so ziemlich jeden Sonntag, um zu musizieren, wenn er nicht in dem benachbarten Perchtolsdorf einkehrte, wo die ihm befreundeten Familien Doktor Haberlandts und Doktor Werners ihre Landhäuser hatten. Bockmayer lud nun für den Sonntagnachmittag ungefähr zwanzig Personen ein und erwartete Wolf. Dieser aber kam schon am frühen Morgen des 19. September nach Perchtolsdorf, stürzte gleich in das Haus Edmund Hellmers, das er nie zuvor betreten hatte, und stellte sich der Mutter Hellmers als Direktor der Wiener Hofoper vor. Auch las er eine von ihm selbst verfasste Rede an das Personal der Hofoper ab, in der er zuletzt den Direktor absetzte. Dann eilte er mit Hellmer zu Haberlandt und zwang beide, mit ihm nach Mauer zu gehen, wo der Hofopernsänger Hermann Winkelmann seinen Landaufenthalt hatte; denn Winkelmann müsse heute den Manuel Venegas, der übrigens fertig komponiert sei, bei Bockmayer in Mödling singen. Jede Einsprache war vergeblich. Wolf stürzt beiden voran in die Villa Winkelmanns: „Wissen Sie, wer Ihr neuer Direktor wird? — Ich! — Ich war soeben beim Fürsten und habe Alles mit ihm ausgemacht.“ Winkelmann, im ersten Augenblicke an die Möglichkeit glaubend, stutzt, als Wolf sein Anliegen wegen des Venegas vorbringt. Unterdessen gelingt es Haberlandt dem Hausherrn Zeichen zu machen, und unter dem Vorwande, telephonisch abberufen worden zu sein,

verschwand Winkelmann und machte damit der aufregenden Szene ein Ende. Es gelingt, Wolf wieder zu entfernen, aber er war wütend auf Winkelmann: wenn er auf den Nachmittag nicht käme, würde er ihn entlassen. In höchster Erregung — Wolf, der seit drei Uhr morgens wach war, war ganz erschöpft — kamen die drei nach Perchtolsdorf zurück. Bei Haberlandt wurde gespeist, dann schlief Wolf ein paar Stunden. Unterdessen hatte man die anderen Freunde verständigt und hoffte, Wolf werde nach dem Schlafe sich wieder beruhigen. Allein vergeblich. Kaum erwacht, begann er wieder von den Wahnideen zu sprechen: er sei Direktor der Wiener Hofoper. Bockmayer, den Frau Werner von Wolfs eigentümlichem Zustande in Kenntnis gesetzt hatte, wollte dennoch die Zusammenkunft in seinem Hause nicht absagen, denn er fürchtete mit Recht, dass eine Absage den erregten Wolf nur noch erregter machen könnte: an den Ausbruch einer Krankheit dachte niemand. Gegen fünf Uhr war die Wolfgemeinde bei Bockmayer versammelt, Wolf kam dann auch mit den Perchtolsdorfer Freunden und trug ein auffallendes Benehmen zur Schau, bestand beispielsweise darauf, dass eine Dame sich entfernen müsse, weil sie ihm unsympathisch sei und dergleichen mehr. Trotzdem spielte und sang er den ersten Akt des Manuel Venegas vollkommen richtig vor, ja wiederholte unter ganz klaren Erläuterungen einzelne Gesangspartieen wie den bekannten Monolog des Manuel. Da, am Ende des Vortrages stand er plötzlich vom Klaviere auf und erklärte den Versammelten: er sei Direktor der Hofoper geworden, er werde Mahler, Winkelmann und andere ihm nicht passende Mitglieder zu entfernen wissen, dann sprang er zu einem anderen Thema über und erzählte entsetzliche Dinge, die ihm mit seinem Hausmeister und seiner Bedienerin in Wien geschehen seien.

Bemerkt zu werden verdient, dass der unmittelbare Ausbruch der Krankheit Wolfs mit der tiefen Erregung in Zusammenhang gebracht wird, die sich seiner bemächtigte, als er, während der Komposition des Manuel, erfuhr, dass nicht der Corregidor, sondern Rubinsteins Dämon am Wiener Hofoperntheater aufgeführt werden solle; aber man kann den Ausbruch ebensogut mit der Oper Dämon als mit dem Dämon Oper in Zusammenhang bringen, denn es ist immer fraglich, ob nicht bei einer Krankheit dieser Art, deren Ursachen

gewöhnlich weit zurückliegen, jede starke seelische Erschütterung den Ausbruch zu beschleunigen vermag. Wie dem auch sei: die Idee, selbst Direktor der Hofoper zu werden, um sein Werk aufzuführen, setzte sich fest und wurde zur fixen Idee, so dass Wolf schon einige Tage vor der Szene bei Bockmayer, — es war dies am Freitag — seinen Freunden Prof. Foll und Hellmer, die mit ihm beim Mittagessen im Gasthause „Zum Hirschen" in der Paniglgasse zusammentrafen, erklärt hatte: er sei Direktor der Hofoper geworden und werde Foll eine Chordirektorstelle verschaffen; doch fassten die Freunde das als einen ungeheuerlichen Scherz auf und beachteten Wolfs Äusserung nicht weiter.

Nun aber wurde es allen Bockmayerschen Gästen klar, dass Wolf erkrankt, und zwar schwer erkrankt sein müsse. Zum Glück befand sich unter den Zuhörern auch ein Arzt, der Primarius des Mödlinger Krankenhauses, Dr. Gorhan, der nach kurzer Beratung mit den Freunden erklärte, Wolf müsse unbedingt, sofort, in eine Anstalt gebracht werden. Es war gerade noch Zeit nach Wien zu telephonieren, von wo jedoch die Antwort zurückkam, dass in der Nacht niemand in eine Anstalt für Geisteskranke aufgenommen werde. Inzwischen hatte Wolf sich so ziemlich beruhigt und spielte noch das Vorspiel zu den Meistersingern, sonst eine seiner glänzendsten Darbietungen; allein dieses Mal verliess ihn am Schlusse das Gedächtnis und er musste abbrechen. Man brachte ihn ins Speisezimmer, scharte sich um ihn und sorgte, dass er Speise und Trank tüchtig zuspreche. So wurde es elf Uhr, während welcher Zeit Wolf sich das bayerische Bier gut schmecken liess, sehr gemütlich wurde, und zuweilen ganz klar interessante Erlebnisse aus seinen Konservatoriums-Tagen, seinem Verkehr mit Hans Richter und anderen erzählte, nicht ohne ab und zu wieder in seine wirren Gedanken zu verfallen. Nach elf Uhr fuhren Prof. Foll und Bockmayer mit Wolf nach Wien. Eine wunderschöne Herbstnacht. Die anderthalbstündige Fahrt verlief heiter, Wolf war guter Dinge. Als man aber vor seinem Hause in der Schwindgasse anlangte, brach er plötzlich in Wut aus. Den Hausmeister, der öffnete, wollte er anpacken und da dieser die Situation nicht begriff, kostete es die grösste Mühe, die Streitenden zu beruhigen, ja Foll und Bockmayer waren selbst fast in Lebensgefahr, so schlimm war

die Lage. Als man Wolf endlich in seine Wohnung im vierten Stock gebracht hatte, gelang es nach und nach, ihn wieder zu beruhigen; er nahm etwas Obst zu sich und legte sich gegen zwei Uhr früh zu Bette.

Die Nacht verlief ruhig. Am nächsten Morgen erhob sich Wolf, legte schwarze Kleidung an, um, wie er schon tags vorher geäussert hatte, zum Obersthofmeisteramte zu eilen, wohin er beschieden sei, seinen Vertrag zu unterzeichnen. Auf diesen Wahngedanken waren die Freunde scheinbar eingegangen. Im Wagen fuhr Wolf mit Dr. Haberlandt, Dr. Werner und einem Arzte tatsächlich von dannen; aber nicht zum Obersthofmeisteramte, sondern in die Heilanstalt des Dr. Svetlin. Es war ein unsäglich trauriger Vorfall, der allen Beteiligten für immer in Erinnerung geblieben ist.

Am 20. September also kam Wolf in diese Heilanstalt, in der er zunächst bis zum 24. Januar 1898 verblieb. Der Aufenthalt war für die Freunde furchtbar, für Wolf jedenfalls grässlich. Er war mit einem Male von den Freunden abgesperrt, die Freunde waren es von ihm, und in die Aussenwelt gelangten nur spärliche Nachrichten, die sich überdies widersprachen. Wolfs Zustand, hiess es bald, habe sich gebessert; bald hörte man wieder, dass er Tobsuchtsanfälle habe. Ähnlich verhielt es sich mit der Diagnose. Mit ziemlicher Bestimmtheit erklärte man, dass Wolfs Krankheit Paralyse sei, und zwar in einem derart heftigen Grade, dass höchstens auf eine weitere Lebensdauer von einem Jahre geschlossen werden könne — in Wirklichkeit dauerte sie fünfeinhalb Jahre — Andere dagegen glaubten gar nicht an das Vorhandensein der Paralyse.

Aber dass Wolfs Krankheit fortschreitende Paralyse sei, hatte schon ungefähr ein Jahr früher, durch einen Zufall, Dr. Heinrich Potpeschnigg entdeckt. Wolf war zu Besuch nach Graz gefahren — der Zeitpunkt liess sich nicht genau ermitteln — und auf der Höhe des Semmering flog ihm ein Kohlenstückchen aus der Lokomotive ins Auge. In Graz begab sich Wolf auf Rat Potpeschniggs zu dem Augenarzte Dr. Elschnigg, der das Auge reinigte und dabei die Wahrnehmung machte, dass der Patient an Pupillenstarre leide. Er teilte diesen Umstand auch Potpeschnigg mit, und dieser aufs heftigste betroffen, erkennt das Anzeichen der schweren Gehirnkrankheit.

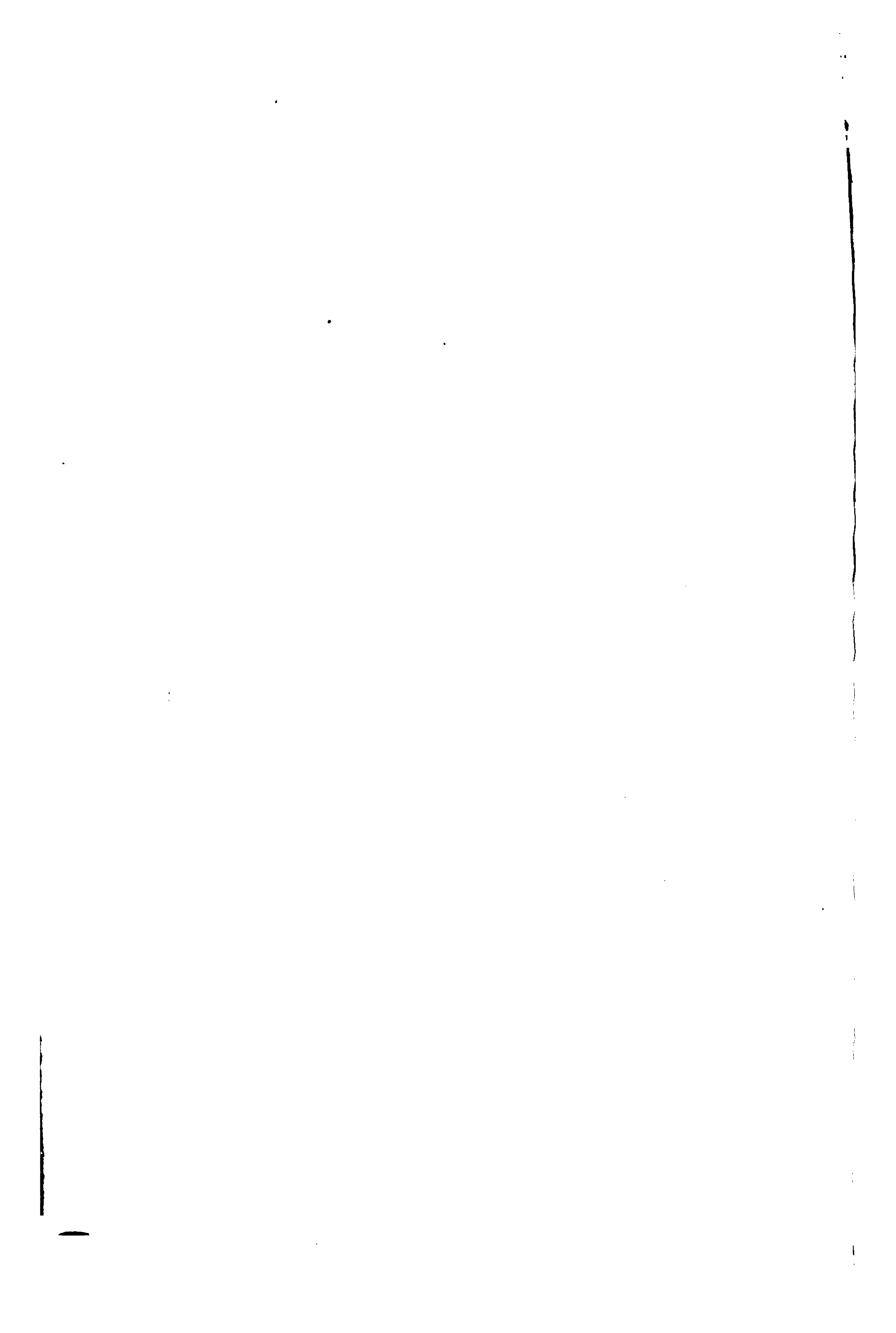
In der Anstalt verschlechterte sich zunächst Wolfs Zustand: der Grössenwahn steigerte sich, er bildete sich ein, Direktor der Anstalt zu sein und nun Nietzsche heilen zu können; dann wurde er Jupiter, der das Wetter regeln könne, ja er veranstaltete Tierhetzen im Belvedere. Aber, wie er selbst später sagte — es waren dies beseligende Glücksgefühle, wohingegen nach der zweiten Erkrankung das Gegenteil eintrat: marternde Verfolgungsideen.

Als er besser wurde, wollte er zunächst von seinen alten Freunden nichts wissen, namentlich scheute er den Kreis, vor dem er sich in seinem Wahne in Perchtolsdorf und Mödling gezeigt hatte. Nach und nach besänftigte er sich in allem, doch suchte er jene Stätten unmittelbar nach seiner Entlassung nicht mehr auf: Perchtolsdorf, Mödling, die Wohnung in der Schwindgasse wurden ängstlich gemieden. Zuletzt war er in der Anstalt auch musikalisch tätig. Er instrumentierte den Frühlingschor aus Manuel Venegas, die Lieder „Wer sein holdes Lieb verloren“, „Wenn du zu den Blumen gehst“ und „Morgenhymnus“. Er komponierte an der italienischen Serenade und schrieb ein Mittelstück zu der sinfonischen Dichtung Penthesilea, das er später verbrannte. Auch Opernprojekte beschäftigten ihn. Namentlich die Dramen H. v. Kleists waren zu Opern ausersehen und er trug sich mit dem Gedanken, mehrere Dramen, darunter den Prinzen von Homburg zu komponieren, und zwar genau nach dem Urtext; auf seinem Nachtkästchen lag immer ein Band Kleist, und die Stellen waren durchstrichen, die bei der Komposition entfallen sollten. Als ihn auf seine Bitte einmal Frau Mayreder mit ihrem Gatten besuchte, sagte er, er werde jetzt doch nach ihrem Texte greifen; und auch den Feuerreiter hineinarbeiten . . . . .

Manchen Einblick in den zum Teil zerstörten Mechanismus seines Geistes gewährt ein Brief, den Wolf am 24. November 1897 an Dr. Svetlin schrieb, ein Brief, in dem er den Ärzten aufs heisseste dankt, sie um Vergebung bittet, „für all die Ungehörigkeiten“ die er sich während seiner Krankheit „zuschulden kommen liess“, und hofft mit dem Ende des Monats entlassen zu werden. Während der jüngsten Zeit sei ihm die „hochgradige Nervosität“ während der Abfassung seiner zweiten Oper zu Bewusstsein gekommen, deren Grund wohl darin lag, dass er „Talent für Poesie“ an sich entdeckte. Da er



HUGO WOLFS TOTENMASKE



aber in der Kunst nur Vollendetes leisten wollte, wollte er auch in einer Kunst, die ihm „einmal nicht gegeben war“ auch nicht stümpern, und sah sich nach „einem Assozié“ um, den er auch glücklich gefunden habe. Er begreife das eigentümliche Benehmen und Verhalten seiner Freunde, des Kapellmeisters Mahler, der Bedienerin Poldi. „Nun, Gottlob; ich bin genesen. Ich grolle niemandem, aber wie ich ein neuer Mensch geworden bin, will ich fortan auch in neuen Verhältnissen leben.“

Eben der erwähnten Bedienerin Poldi hatte er auch einmal scherzweise vorgemacht: er sei der Sohn eines Paschas. Als ihn nun Rudolf v. Larisch besuchte und ihn daran erinnerte, erschrak Wolf: „Ich bitte dich, sage das niemandem, sonst glauben sie hier, ich sei wirklich verrückt.“ Am 24. Januar wurde er als „gesund“ entlassen — es war eine „Intermission“, ein zeitweises Zurückgehen seines Zustandes eingetreten. Mit eiligen Sätzen sprang er ins Freie, froh, der Anstalt entronnen zu sein, vor der er stets eine grosse Scheu bewahrte. Wieder frei, war er fest entschlossen, Österreich, „das seine Kinder im Irrenhause umkommen lasse“, für immer den Rücken zu kehren; er wusste nur noch nicht, wohin er sich wenden werde: bald war es Italien, bald die Schweiz, wo er als Kapellmeister tätig sein wollte. Zunächst fuhr er mit Frau Köchert und Dr. Werner auf den Semmering; aber es hielt ihn dort nicht lange. Nach drei Tagen fuhr er mit Werner nach Graz; aber auch da blieb er nur bis zum nächsten Nachmittage. Er setzte die Odyssee mit Dr. Potpeschnigg fort, der ihn zu seinem Schwager Salamon nach Cilli, in Südsteiermark, brachte, und von hier nach Hochenegg auf die Besitzung des Landtagsabgeordneten Moritz Stallner. Auf Hochenegg ereignet sich ein eigentümlicher Zwischenfall. Wolf spielte Potpeschnigg die Penthesilea vor. Als er an den bei Svetlin neu komponierten Zwischensatz kam, die Kindheitserinnerungen Penthesileas, hielt er schon nach ein paar Takten inne. Entsetzt von der Banalität dieser Stelle, riss er das Notenpapier heraus und schickte sich an, es zu verbrennen. Nur auf die dringenden Bitten des Freundes liess er davon ab. Es war erschütternd für beide. Obwohl die Partiturstelle sehr kompliziert aussah, hatte Wolf sie fehlerfrei geschrieben; das technische Vermögen war noch erhalten. Aber die Konzeptionskraft

war gesunken. Und diese Wolf niederdrückende Erkenntnis bezeichnete Potpeschnigg als eine der wenigen „Krankheitseinsichten“, die vorkamen. Eines Tages verliess Wolf (im Februar) Hochenegg plötzlich und irrte in Begleitung seiner Schwester weiter: nach Triest, zum Felsenschloss Duino an der Adria, nach Pirano, Lussinpiccolo, Abbazzia. Nirgends duldete es ihn, und die Reiseanstrengungen griffen ihn an. Er änderte die Richtung, da er „das verdammte Herumreisen namentlich im Italienischen“ satt hatte, ging in die Heimat, nach Windischgraz, wo er noch einmal seine Mutter sah, und hierauf nach Salzburg. Hier wollte er sich niederlassen. Doch schon Anfang März erschien er plötzlich wieder in Wien, und mietete sich fürs Erste im Hotel Tegetthof ein. Man suchte für ihn eine Privatwohnung und bald zog er von dort auf die Wieden, in die Mühlgasse 21. Es war das letzte eigene Heim Wolfs, der überhaupt nur kurze Zeit ein eigenes Heim besessen hatte. Die Einrichtung der Wohnung, die durch die Munifizenz der Familie Köchert prächtig ausfiel, machte ihm viele Freude. Hier fing er auch an, sich ein wenig mit Musik zu befassen, verbesserte den Schluss des Vaterlandshymnus, dann machte er sich an die neue Bandausgabe der Eichendorfflieder, aus denen er, wie wir wissen, die „Erwartung“, die „Nacht“ und das „Waldmädchen“ wegliess. An den Manuel Venegas aber getraute er sich nicht mehr heran. Am 21. Mai übersiedelte Wolf von hier mit der Familie Köchert nach Traunkirchen.

Alle, die ihn in dieser Zeit gesehen haben, sagen: er war nicht mehr der alte. Eine gewisse schwermütige Milde, ein weicher Ernst hielt ihn umfangen. Auch seine Schrift bekam einen neuen Duktus. Den Sommer brachte er hin in der Sorge um sein körperliches Wohlbefinden; an Arbeiten förderte er nur die Herausgabe der drei Michelangelolieder zutage. Gegen Ende des Sommers wurde er hoffnungsfreudiger und suchte sich wieder zur Arbeit vorzubereiten; doch wollte er nicht nach Wien zurückkehren, sondern in Schloss Orth bei Gmunden überwintern. Im Oktober aber brach die Krankheit wieder aus. Eines Morgens ging er in die Fluten des Traunsees, um sich zu ertränken; aber die Kälte des Wassers weckte wieder den Willen zum Leben und er schwamm ans Ufer zurück. Nach diesem Selbstmordversuch war er sich darüber klar, was ihm bevoistand.

Anfangs hoffte die Familie Köchert noch, ihn in häuslicher Pflege behalten zu können; aber es stellten sich paralytische Krämpfe ein, und Wolf selbst war es nun, der verlangte in eine Anstalt gebracht zu werden. Doch bat er: „aber um Gotteswillen nur nicht zu Svetlin.“ Man ersuchte Haberlandt in Wien telegraphisch alles nötige vorzubereiten: zur Aufnahme Wolfs in die niederösterreichische Landesirrenanstalt. Zwei Wärter wurden demnach nach Traunkirchen geschickt, Wolf zu holen, und der Transport ging ziemlich glatt vonstatten.

Es war im Oktober, ungefähr ein Jahr nach seiner ersten Erkrankung, dass Wolf in die niederösterreichische Landesirrenanstalt aufgenommen wurde, die von einem grossen Garten umgeben in der Lazarettgasse (IX. Bezirk) liegt, und wo er eine musterhafte, geradezu ideale Pflege fand. In der ersten Zeit verschlimmerte sich sein Zustand wieder bedeutend, er schien sehr gedrückt, war zurückhaltend und abweisend gegen seine Umgebung. Gegen das Frühjahr aber wurde er wieder ruhiger und normaler. Es wechselten irre Stunden mit lichten Augenblicken, er beteiligte sich an den Vergnügungen der armen Kranken, schob Kegel, verlangte Noten und Bücher, bald freute er sich über Besuche, bald wieder war er unwirsch, vielfach begehrte er anfangs mit den Besuchern fortgehen zu dürfen. Seine Freunde, namentlich der Hugo Wolf-Verein, taten das Möglichste, ihm den Aufenthalt in der Anstalt zu erleichtern und angenehm zu gestalten; der Munifizenz Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef, der sich bekanntlich auch Anton Bruckners in dessen letzten Jahren angenommen hatte, verdankte der Wolf-Verein jährlich den namhaften Betrag von 1200 Kronen für die Erhaltungskosten des kranken Künstlers, und bezog diese Summe von 1899 bis 1903 dank der Befürwortung des Dr. Emil Frh. v. Chertek, des General-Direktors der kaiserlichen Familienfonds-Direktion. In diesen fünf Jahren empfing der Wolf-Verein auch vom Unterrichtsministerium jährlich 800 Kronen zur Unterstützung seiner künstlerischen Aufgaben, und der niederösterreichische Landesausschuss gewährte weitgehende Begünstigungen in der Anstalt. Wolf bekam ein eigenes Klavier in sein Zimmer, das er in den ersten Monaten seines Aufenthaltes noch sehr fleissig benutzte. Ein glücklicher Zufall, so erzählt Dr.

Max Vancsa,*) wollte es, dass der Beamte der Irrenanstalt, August Stiglbauer, Mitglied des akademischen Wagner-Vereins, selbst ein gediegener Musiker, Bewunderer und Kenner der Wolfschen Kunst war; er spielte häufig mit Wolf vierhändig, selbst Bruckner wurde versucht. Wolf spielte und sang seine Lieder, und ausserdem hat der kernige oberösterreichische Humor Stiglbauers dem Kranken, der stets viel Sinn für launige Spässe hatte, noch manche heitere Stunde bereitet.

Als die schönere Jahreszeit anbrach, wurden vom Arzte Ausfahrten mit den Freunden und in Begleitung des Wärters gestattet; auch sein liebes Perchtolsdorf, wo er so oft geweilt, wo er so vieles geschaffen hatte, besuchte Wolf noch einmal. Aber gerade diese Ausfahrten weckten ihm wieder wirre Vorstellungen: er wollte die wohlbekannten Gegenden und Objekte nicht als echt anerkennen, besah sie mit ungläubigem Lächeln oder entrüstete sich über die schlechte Imitation der Ringstrasse, die schlechte Kopie des Stefansturmes. Nur einmal, als man ihn auf den Hochberg bei Perchtolsdorf führte, sagte er: „Also da ist doch noch nicht alles verzaubert!" Überhaupt geriet er jetzt in eine Periode der Verneinung, zuweilen leugnete er selbst seine Identität: „Ja wenn ich der Huge Wolf wäre!" Bis zum Sommer 1899 erfolgten diese Ausfahrten, seit Mitte desselben Jahres ging es im grossen und ganzen mit ihm sichtbar, wenn auch langsam zu Ende. An ein Musizieren war nicht mehr zu denken, sein Erinnerungs- und Erkenntnisvermögen trübte sich, doch freute er sich über Besuche. Es dürfte zu Weihnachten 1899 gewesen sein, als Potpeschnigg ihn besuchte, um nach seinem Zustande zu sehen. Wolf hatte gerade einen schlechten Tag, er war „bös" und musste im Gitterbett, das in einer Ecke stand, wie in einem Käfig gehalten werden. Doch erkannte er schon die Stimme des Freundes von weitem, als dieser noch im ersten Zimmer war. Als Potpeschnigg eintrat, faltete Wolf die Hände und bat: „Potpeschnigg, ich bitt' dich, schneid' mich heraus, schneid' mich heraus." Auf Potpeschniggs Bitte öffneten die Wärter — sie sahen sich zuerst fragend an — eine Seite, und einer sagte: „Wenn Sie brav sind, Herr Wolf, dürfen

*) im Hugo Wolf-Heft der „Musik", 1903.

Sie heraus." Da griff Wolf eilig mit der einen Hand heraus und drehte blitzschnell die Schraubenmutter auf, so dass die vordere Wand herunter fiel. Mit einem Satze sprang er heraus, umarmte und küsste Potpeschnigg, lief sofort zum Tisch, wo er sich aus einer Flasche ein Glas Wein einschenkte, das er hinunterstürzte. Diesen Augenblick benutzte der Wärter, legte ihm von rückwärts den Arm um die Seiten und trug ihn wie ein kleines Kind aufs Bett: „So, Herr Wolf, jetzt werden Sie schön brav erzählen, was Sie gegessen haben." Der Kranke wollte sich erst beklagen, dass das Essen schlecht gewesen sei, gab dann aber stückweise zu, dass alles gut gewesen sei: die Suppe, das „Schnitzel mit Apfelkompot" und die „Mehlspeis". Potpeschnigg setzte sich zum Bette, und Wolf redete mit ihm eine Weile ganz ruhig, erkundigte sich nach Frau und Kindern des Freundes in vernünftiger Weise. Auf einmal sieht er Potpeschnigg prüfend an: „Nein, wie du ausschaust! Es ist ja grässlich, dir gehts schlecht, du hast ja nur eine Hand mehr!" Potpeschnigg sass nämlich gegen das Licht und ein Teil des Havelocks bedeckte seine eine Hand. Dann fragte Wolf weiter: „Hast du die Lipperheide im Gang gesehen?" Potpeschnigg: „Ist ja gestorben." Wolf: „Ja, das glaubst du nur!" Dann wurde er unruhig: „Du — musst du auch herinnen bleiben? Kannst mich nicht mitnehmen?" Potpeschnigg tröstet ihn. Auf einmal wendet sich Wolf zum Wärter: „Sie, Karl, um Gotteswillen schaun'S, dass der Doktor hinauskommt, dass sie ihn nicht hier behalten. Das ist grässlich! Bei Svetlin war wenigstens kein Gitterbett!" Und er küsste und umarmte Potpeschnigg und drängte ihn geradezu fort. Lange sah er dem Freunde nach, ob er auch glücklich wieder hinauskomme.

Zu Beginn des Jahres 1900 zeigten sich Lähmungserscheinungen, die besonders Wolfs Sprachvermögen zerstörten. Bald vermochte er höchstens nach längeren Anstrengungen die Namen der Besucher, wenn er sie überhaupt erkannte, hervorzustottern, bald konnte er nur mehr unartikulierte Laute lallen. Doch hatte man bis zum August 1901 das Gefühl, von ihm erkannt zu werden. In diesem Monate stellten sich paralytische Krämpfe ein, der Kranke verbrachte jetzt Tage und Nächte nur noch in seinem Gitterbett, meistens schlafend, häufig die Nahrung verweigernd — es war ein Traumleben, ein Vege-

tieren und ein Erlöschen. „Ein Bild des Jammers bietet der in dieser Abteilung (für schwer Kranke) untergebrachte Komponist Hugo Wolf," sagt ein Bericht der „Zeit" vom 4. Jänner 1903. „Seine Augen blicken ausdrucklos mit starrem Glanz ins Leere. Manchmal streichelt ihn der Wärter. Aber in dem Gesicht des irrsinnigen Meisters ist keine merkliche Änderung wahrzunehmen. Mit brutalem Mitleid frägt der Wärter: ‚Alterchen, wie geht's dir denn?' Aber auch darauf erfolgt keine Antwort, selten ein unverständlicher Laut."

Schon um Neujahr 1902 war Wolf von den Ärzten aufgegeben und man glaubte, dass sein Tod in den nächsten Tagen eintreten werde; aber das Herz war unversehrt und so fristete er sein „Leben" noch über ein Jahr weiter. Montag, den 16. Februar trat ein heftiger Katarrh (vielleicht Lungenentzündung) auf, aber obwohl Wolf schon im März 1902 eine heftige Bronchitis überstanden — dieses Mal, bei so geschwächtem Nervensystem, hielt er nicht mehr stand. Nahezu eine Woche dauerte es, bis das schwache Leben ausgerungen, noch während der letzten Tage und Stunden marterten ihn schauerliche Krämpfe. Erst am Sonntag, den 22. Februar 1903, nachmittag 3 Uhr stand das Herz des Dulders still, und er ging „in das kummerlose, unvergleichliche Land des Friedens" hinüber. Schon tags vorher hatte man stündlich seine Auflösung erwartet, und am 22. selbst waren Köcherts, Dr. Haberlandt und Dr. Werner wiederholt stundenlang bei ihm. Aber keinem war es vergönnt, in der Sterbestunde selbst bei ihm zu sein. Er starb allein, in den Armen seines treuen Wärters Johann Scheibner. „Von Nacht umgeben" kam der Tod, ein Erlöser, der letzte Freund.

Am Begräbnistage, Dienstag, den 24. Februar wurde der Leichnam von der Irrenanstalt in die Beisetzkammer des nahen Allgemeinen Krankenhauses übergeführt, die man unmittelbar vom Hofe aus betritt. Friedlich lag da der Arme auf der Bahre, Blumen umhüllten seine Glieder, und die massenhaften Kränze mit ihren prunkvollen Schleifen verschönten die Ärmlichkeit des Raumes. Wolf war nicht entstellt; aber man erschrak, wenn man eintrat. Denn in der Kammer lag er wie eine weisse Holzpuppe; die Nase sah man scharf aus dem wächsernen Antlitz treten, die zarten Hände waren noch zarter geworden; sie lagen gekreuzt und die Finger hingen schlaff, wie weisse

Handschuhfinger. Das hatte das Schicksal von dem Künstler zurückgelassen, der einst eine tönende Welt im Hirne trug, ein Restchen, eine Menschenruine.

Um die dritte Nachmittagsstunde setzte sich der Leichenzug von dem niedrig-kümmerlichen Orte aus in Bewegung, nachdem die Einsegnung in der kleinen Spitalskapelle vorgenommen worden war; es ging nach der Votivkirche, dem gotischen Prachtbau Ferstels. Es war, bemerkt Vancsa, wie eine Symbolik auf den Triumphzug, den der arme verhöhnte Tondichter durch die Macht seiner Kunst angetreten. Aller Pomp, mit dem man grosse Männer zu Grabe trägt, war aufgeboten, obwohl es kein populärer Leichenzug war: man sah die oberen Zehntausend der Kunstwelt, das Volk nahm keinen Anteil. Der 24. Februar war der Wiener Faschingdienstag. Schalksnarren und Harlekine in bunten Masken kamen auf Wagen dem Zuge entgegen, durch die Strassen flog das Schönbartspiel der Fastnacht und bunteste Bänder flatterten in der Luft. So sah das Leben dem Totenzuge mit einem weinenden und einem lachenden Auge zu.

„Der weite Raum der Kirche war dicht gefüllt und man sah die Häupter der offiziellen Musikwelt: viele darunter, die von der Öffentlichkeit gesehen zu werden wünschten, viele, die für Wolf keinen Finger gerührt, die für ihn kein Wort, keinen Blick, vielleicht nur ein Achselzucken gehabt hatten. Nun waren sie alle da. Die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, die Vaterstadt Windischgraz, die Gesellschaft der Musikfreunde, das Konservatorium, der steiermärkische Tonkünstlerverein hatten Kränze und Vertreter geschickt; Komponisten, Dirigenten, Sänger, Musikkritiker und viele, viele andere waren erschienen. Man konnte nicht genug staunen. Und man kam unwillkürlich auf den Gedanken: warum sind sie alle nicht früher gekommen! Wie wäre der Kunst Hugo Wolfs zehn Jahre früher mit einem Bruchteil dieser Freunde, dieser Liebe und Wertschätzung geholfen gewesen.“

Nach den üblichen Kirchengesängen erhoben sich leise, in mystischer Abdämpfung, hinter dem Altare die ergreifenden Harmonieen der Eichendorfschen Ergebung, die Hugo Wolf schon 1881 vertont hatte; der Wiener a cappella-Chorverein unter Leitung von Eugen

Thomas sang dieses Jugendwerk dem Künstler, der es selbst nie gehört hatte, als Grablied nach, und manches Auge wurde feucht:

„O mit uns Sündern gehe
Erbarmend ins Gericht!
Ich berg im tiefsten Wehe
Zum Staub mein Angesicht!"

Auf der trostlos weitläufigen Gräberheide des Zentralfriedhofes ging es dann ans Abschiednehmen. Ein scharfer Wind, der tagsüber trübes Gewölk vor sich hin gejagt, hatte um diese Stunde den Himmel rein gefegt, und hellstrahlend neigte sich die Sonne zum Untergange, als die noch immer stattliche Schar der Trauergäste am offenen Grabe stand. Nachdem der Sarg hinabgesenkt worden, trat, als Obmann des Hugo-Wolf-Vereins, Dr. Michael Haberlandt vor und sprach tief ergriffen, aber in schlichter Natürlichkeit Abschiedsworte, die man im Anhange dieses Buches wiederfindet und die in den Mörikeschen Vers ausklangen:

Zur Ruh, zur Ruh, ihr müden Glieder,
Schliesst fest Euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde,
Nacht muss es sein, dass Licht dir werde!

Nach ihm sprach Dr. Viktor Boller, als Ehren- und Vorstandsmitglied des Wiener akademischen Wagner-Vereins. In weit ausgesponnener Rede schilderte Boller das weltfremde Wesen des Tondichters, als dieser zum ersten Male in seinen Gesichtskreis trat, die Freundschaft und Förderung, die er im Wagnerverein, namentlich durch Schalk und Jäger gefunden, Freunde, die dem Freund im Tode vorausgegangen waren.

Es war nur eine provisorische Grabstätte, in der Wolf beigesetzt wurde. Aber schon am Tage nach dem Begräbnis beschloss der Wiener Stadtrat in würdiger Bereitwilligkeit und in kunstfreundlicher Gesinnung, Hugo Wolf ein Ehrengrab in der Abteilung berühmter Musiker und zwar in Beethovens und in Schuberts Nähe zu widmen. Dort liegt nun auch Hugo Wolf begraben. Am 20. Oktober 1904 ist sein Grabdenkmal auf dem Zentralfriedhofe enthüllt worden. Dr. Haberlandt hielt die Gedenkrede und der Bürgermeister der Stadt Wien übernahm das Denkmal nach kurzer Erwiderung — „die Bevölkerung



DAS HUGO WOLF-GRABDENKMAL VON EDMUND HELLMER AUF DEM CENTRALFRIEDHOF IN WIEN



wird Hugo Wolfs nie vergessen" — in die Obhut der Gemeinde, während die Eichendorff-Chöre erklangen. Das von Professor Edmund Hellmer geschaffene Grabdenkmal erhebt sich in lichtbraunem Marmor in Form eines Opferaltars. Aus dem oberen Drittel der breiten Stirnfläche ist der Kopf des Tonkünstlers, porträtgetreu und doch idealisiert, herausgearbeitet, und an den Flanken schweben zwei Figurengruppen, die das Schaffen Wolfs versinnbildlichen: „Da ist die Welt, die mit Liebesgaben lockte; da ist der ringende Schmerz vor der Tat, den dieser Künstler ... bis zur Neige durchgekostet hat. Ein Liebespaar in heiliger Versunkenheit des innigsten Kusses, und ein Jüngling, der Fesseln sich in Qualen entringend ..."*) Eine kurze Inschrift sagt: HUGO WOLF 1860—1903.

Am 29. April 1906 wurde dem Wiener Stadtrate aus dem Nachlasse Wolfs eine Reihe von Gegenständen übergeben, die die aufgelöste Wolf-Gesellschaft für die städtischen Sammlungen widmete: das Klavier, die Totenmaske, ein Aquarell aus der Wohnung, persönliche Andenken und Bildnisse. Alle übrigen Wolf-Reliquien erhielt der Wiener Richard Wagner-Verein.

In vielen Orten wurden nach dem Tode Hugo Wolfs Gedenkfeiern veranstaltet, in Graz auch eine Gasse nach ihm benannt,**) sein Geburtshaus in Windischgraz mit einer Gedenktafel versehen, ebenso am 4. Juni 1905 das Wernersche Landhaus in Perchtoldsdorf, wo die schönsten seiner Lieder entstanden waren. Als Wolf im September 1897 zum ersten Male erkrankte, war der Bestand seines Vermögens gerichtlich aufgenommen worden; es ergab sich an Barschaft, Forderungen, Pretiosen, Einrichtung, Kleidung, Wäsche, Büchern und Briefmarken ein Aktivvermögen im Schätzwerte von 1364 Gulden 56 Kreuzern. An Passivvermögen verzeichnete das Inventar 925 Gulden 58 Kreuzer — Passiva, die grösstenteils aus Verrechnungsposten bestanden — und so erübrigte als reiner Nachlass ein Betrag von 438 Gulden 98 Kreuzern. Schon während der Erkrankung Wolfs stieg das Interesse für seine Werke derart, dass sich auch der Absatz besserte und nach seinem Tode steigerte beides sich in ungeahnter

---

*) Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier in Wien 1904.

**) Auch in Mannheim gibt es eine Hugo Wolf-Strasse.

Weise. Noch im Jahre 1903, etwa drei Vierteljahre seit dem Hinscheiden Wolfs erwarb seine Lieder die Weltfirma C. F. Peters in Leipzig zusammen mit K. Heckel in Mannheim um eine bedeutende Summe, die den Erben zufiel. Waren es auch nicht Millionen, so ging Faissts Prophezeiung dennoch in dem skeptischen Sinne in Erfüllung, mit dem Wolf sie aufgenommen hatte, denn der Ertrag seiner Werke fiel ihm selber nicht mehr zu. Den grössten Teil seines Lebens hatte er in bescheidenen Verhältnissen verbracht, gegen das Ende erst besserte sich seine Lage, so zwar, dass er als schaffender Künstler sein Auskommen fand. Nach seinem Tode aber ging er „einer rosigen Zukunft" entgegen und wieder einmal rankte sich der Lorbeer, was ihm am liebsten ist, um einen „nackten Totenschädel".

Epilog.

Knapp zehn Jahre währte die Künstlerlaufbahn Hugo Wolfs. Vergleicht man aber seine ersten Jugendlieder mit den letzten Meisterliedern, dann wird man dieses Dezennium als ein Dezennium der ernsten Selbstzucht und der Selbstkritik erkennen und mit Max Reger annehmen, dass Wolf, der nicht mit Riesenorchestern, sondern klein begann und gross endigte, einer jüngeren Komponistengeneration Erzieher oder Vorbild sein kann.*)

Mit Ehrfurcht vor der Kunst, der er diente, ja fast mit dem Eifer einer religiösen Überzeugung hat er sich selbst gesteigert, so dass er, der vermöge seiner Anlage nicht die ganze Breite der Tonkunst umfasste, doch vermöge seiner Persönlichkeit ihre ganze Tiefe erreichte. Noch ist der alte Musikerstreit, wie Ton und Wort sich zueinander verhalten, nicht zu Ende gestritten, und die Geschichte zeigt, dass die Meister der Lyrik bald vom Tone ausgehend, bald vom Worte ausgehend, zu vollendeten Kunstwerken kamen. Wie immer man sich nun zu Hugo Wolfs Erscheinung stellen mag — dadurch, dass er auf seinem Wege unentdeckte Stoffgebiete fand, hat er „auch im lyrischen Gebilde einen freieren gerechteren Ausgleich“ zwischen Ton und Wort gefunden, und das sichert ihm unvergänglichen Ruhm und macht sein kurzes, durch die Nacht des Wahnsinns so tragisch verdüstertes und beschlossenes Leben zu einem der schönsten und gesegnetsten Glücksfälle der neuen deutschen Tonkunst.**)

Hugo Wolf war durchaus ein Sohn der modernen Zeit. Er kannte ihre Psyche, ihre Neigungen und Sehnsuchten, ihre Empfänglichkeit und ihre Reize, ihre Stärke und ihre Krankheiten, und hat sie dargestellt. Aber er war durchaus unmodern in einem Punkte: er „strebte“ nicht. Er trug kein Dichterkostüm, keine Poetenlocke,

*) Süddeutsche Monatshefte, Februarheft 1904.

**) H. Welti: Hugo Wolf, Deutschland, Juli 1904.

keine Künstlerkrawatte, er setzte sich so wenig in Szene, als er seinen Ruf in Zeitungen verbreitete. Er wollte es nicht „zu etwas bringen", nicht persönlich interessieren: seine Werke sollten es. Seine Werke, als die Früchte einer höheren, rätselhaften Macht, die in Hugo Wolf ihre gleichgültige äussere Hülle gefunden hatte. In dieser Keuschheit ist er wie ein altväterlicher Meister. Nichts ist wolfischer, als die Antwort, die Wolf einmal einem jüngeren Komponisten gab, der bei ihm eindrang, und ihm seine Lieder „versetzte". Als Wolf kein Wort des Lobes von sich gab, erklärte der Kollege etwas verletzt: „Herr, ich habe meine Lieder mit meinem Herzblute geschrieben!" Worauf die Antwort kam: „Und ich, ich hab' meine Lieder mit der Tinte g'schrieben". Und ähnlicher Geschichten gibt es eine Menge. Als sich eines Tages die Redaktion einer Musikzeitschrift an ihn mit der Bitte um eine autobiographische Skizze und ein Porträt wendete, antwortete er*) auf einer Korrespondenzkarte: Ich heisse Hugo Wolf, bin am 13. März 1860 geboren und derzeit noch am Leben. Soviel genügt als Biographie. Die blöde Fratze tut nichts zur Sache. Das erzählte er Frau Mayreder voll Zorn über die „Abgötterei mit der Person, die da getrieben wird, statt dass solche Blätter ordentliche sachliche Berichte bringen." Und am schärfsten drückte sich seine hohe Vorstellung von dem Range der künstlerischen Person und der künstlerischen Sache in dem Wort aus, das er einst zur selben Freundin sagte: Wenn ich einmal nicht mehr komponieren kann, dann braucht sich niemand mehr um mich zu kümmern, dann soll man mich auf den Mist werfen, dann ist alles für mich aus. — Auch hier könnte Hugo Wolf, in einer Zeit des Personenkultus, Erzieher sein.

Das Leben stand Hugo Wolf wie jeder scharfgeprägten Persönlichkeit ungütig gegenüber, denn es liebt die Messbarkeit der Leidenschaft, die Verständlichkeit des Gefühls, die Glätte des Charakters. Und Hugo Wolf war keine Erscheinung nach dem Durchschnitt. Ein Künstler mit unbiegsamem Rücken, ein Mann, der auf dem einmal als richtig erkannten Wege blieb und nicht nach rechts und links Vergleiche schloss, förderte er ebenso dauernd die Kunst, als er sich

*) Nach Rosa Mayreder in der „Jugend", 1903. Nr. 11.

starke Feindschaften zuzog. Aber bar der polemischen Grösse, das Leben überwinden zu können, litt er unter dessen Angriffen, ja unter dessen täglichen Nadelstichen. Und schützte sein unheimlich leicht antwortendes Nervensystem durch den Panzer einer mürrischen Verschlossenheit, und brauchte, um gedeihen zu können, den Schutzkreis seiner Freunde, wie das Kind die Familie. Zeit seines Lebens trug er ein wenig Landluft in seinen Kleidern, deren leiser Hauch zu spüren war, und hatte doch die Nerven des Grossstädters, die Unnahbarkeit des Aristokraten. Wild und verletzend brannten die dunkeln Augen des kleinen Mannes nieder, wo er Hohlheit, Konvention, Unkünstlertum vermutete; und lachten wie Kinderaugen, wo er sich in seinem Sinne respektiert fühlte; er ist menschlich warm und hilfreich, stets bereit zu begütigen, wenn er in seiner Reizbarkeit verletzt haben sollte. Ein unmittelbarer Empfinder, gibt er sich mit demselben Ungestüm sthenischen wie asthenischen Affekten hin, unbändig im Schmerz wie in der Freude: „Wer nicht Hugo Wolf sich freuen gesehen hat, der weiss nicht was Freude heisst.“ So lebte er zwei Leben und nur wenige haben ihn gekannt.

Knapp war ihm die Redezeit zugemessen; aber er hat sie zu nutzen gewusst. Es ist ein kleines Gebiet, auf dem er gross geworden; auf den grösseren Gebieten bleibt sein Ringen gross. Und am Ende der Geschichte dieses fruchtbaren und stolzen Lebens mögen die Sätze stehen, in die der Dichter Pedro de Alarcón die Geschicke seines Dreispitz verklingen lässt, Sätze im Metallklang der spanischen Sprache,*) die zum Geschicke des Komponisten des Dreispitz besonderen Sinn und tiefere Beziehung erhalten: O unaussprechliches Glück mit der Feder Wesen zu erschaffen, o Wonne sie nach seinem Willen zu formen, nach seiner Lust bewegen zu können. O Qual, sich entschliessen zu müssen, so viele Geschöpfe, die noch vor dem inneren Auge zittern, nicht mehr der Welt zuzuwerfen und eines Tages mit dem Seufzer sterben zu müssen: Sterbet auch ihr, die ihr niegeboren wurdet! So sind schon die menschlichen Dinge. Ars longa, vita brevis! Und endlich müssen wir Philosophie genug haben, uns zu sagen: Genug, wenn mir ein Ritter Beifall schenkt.

---

*) Historia de mis libros S. 248

ANHANG

Die Rede Dr. Michael Haberlandts am Grabe Hugo Wolfs.

So versammelst Du, grosser entschlafener Freund, wieder wie einst, wenn Du uns in engem Kreise mit Deiner Kunst entzücktest, die Schar Deiner Freunde um Dich, aber es ist heute zum letztenmal und es gilt, Abschied auf immer zu nehmen.

Und aus dem kleinen Häuflein der Getreuen, die Dir im Leben nahe stehen durften, ist eine grosse Trauergemeinde geworden — diese ganze grosse Stadt, ein ganzes Volk, weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausreichend, das heute diese Stunde des letzten Abschieds trauernd mit uns verlebt und das sich in Ehrfurcht beugt vor der Schwere Deines Schicksals, der Reinheit Deines armen, stolzen Lebens und dem Adel Deiner himmlischen Kunst.

Ja, ein schweres Schicksal haben Dir die ewigen Mächte, die über diesem Leben walten, auferlegt. Kurz war Dein Dasein, arm an kleinem Menschenglück und Freuden, von den Ehren und Gütern dieser Welt hast Du nichts, fast nichts genossen. In Armut nur Deiner Kunst lebend, bist Du, fast unbekannt, von vielen verkannt, verspottet, geschmäht, wie so mancher Genius, durch Dein kurzes Leben in ein langes, schauerliches Reich der Leiden und endlich in den allzu frühen Tod gegangen.

Aber das strenge Schicksal hat Dir zum Stab gegeben einen festen, stolzen Sinn für den Alltag und Deine herrliche Kunst für die Weihe- und Feierstunden Deines Daseins. Du hast mit gelassener Würde, mit unbeugsamen Stolze, mit jenem heiligen Eifer, der nur Deiner Kunst galt und niemals Deiner Person, ein Bild des grossen Künstlers aufgestellt, von dem ein stärkender Hauch auf uns alle

übergeht. Du hast den schaffenden Genius, der sich nicht wie die kleinen Talente an die Zeit verliert, sondern ihr die Wege weist, in wundervoller Kraft und Eigenart unter uns verkörpert. Dafür danken wir Dir in dieser feierlichen Stunde.

Und wir danken Dir am tiefsten für die reichen, edlen Gaben Deiner Kunst. Was Du, ein königlich Schenkender, uns gegeben, spät haben wir es erkannt, und vielen ist das Ohr noch taub und das Herz noch verschlossen für Deine neue, tiefinnerliche Sprache, in der Du Herz und Geist unserer Gegenwart zum Erklingen gebracht hast. In entzückten, frommen Schauern hast Du Deine Eingebungen empfangen; — das einzige Glück, das Du im Leben kanntest, war, sie wegzuschenken an Menschenherzen, die sie freudig annehmen und einen Widerhall des Verständnisses gewähren wollen. Dafür nimm, Du Verklärter, den späten, allzu späten Dank der Welt in Deine Ruhe.

Und nun, wie Du in einem Deiner schönsten Lieder sangest:

Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder,
Schliesst fest euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde —
Nacht muss es sein, dass Licht Dir werde!

Italienisches Liederbuch.

Paul Heyse.

(Zweiter Band.)

Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr ...	Perchtoldsdorf	25.	März	1890	
Mein Liebster hat zu Tische mich geladen ...	„	26.	„	„	
Ich liess mir sagen	„	28.	„	„	
Schon streckt ich aus im Bett	„	29.	„	„	
Du sagst mir, dass ich keine Fürstin sei	„	30.	„	„	
Lass sie nur gehn, die so die Stolze spielt	„	31.	„	„	
Wie viele Zeit verlor ich	„	2.	April	„	
Und steht Ihr früh am Morgen auf	„	3.	„	„	
Wohl kenn ich Euern Stand	„	9.	„	„	
Wie soll ich fröhlich sein	„	12.	„	„	Vormittag
O wär' dein Haus	„	12.	„	„	Nachmittag
Sterb' ich, so hüllt in Blumen	„	13.	„	„	Vormittag
Gesegnet sei das Grün	„	13.	„	„	Nachmittag
Wenn du mich mit den Augen streifst	„	19.	„	„	
Was soll der Zorn, mein Schatz	„	20.	„	„	
Benedeit die sel'ge Mutter	„	21.	„	„	
Schweig einmal still, du garst'ger Schwätzer dort	„	23.	„	„	Vormittag
Nicht länger kann ich singen	„	23.	„	„	Nachmittag
Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf	„	24.	„	„	
Ich hab in Pena	„	25.	„	„	Morgens
Heut' Nacht erhob ich mich um Mitternacht ...	„	25.	„	„	Nachmittag
O wüsstest du, wieviel ich deinetwegen	„	26.	„	„	
Verschling' der Abgrund	„	29.	„	„	
Was für ein Lied soll dir gesungen werden	„	30.	„	„	

Drei Gedichte von Michelangelo.

Wohl denk ich oft an mein vergang'nes Leben	Wien	18.	März	1897
Alles endet, was entsteht	„	20.	„	„
Fühlt meine Seele	„	22.–28.	„	„

Lieder nach verschiedenen Dichtern.

Sonne der Schlummerlosen	(Byron)	komp. Wien 1896
Keine gleicht von allen Schönen	„	„ „ „
Morgenstimmung	(Rob. Reinick)	„ „ „

(Vgl. die Tabellen in Band II und III.)

Der Corregidor.

Begonnen am 1. April 1895 zu Perchtoldsdorf, beendet am 9. Juli 1895 zu Matzen. Die Instrumentation beendet am 18. Dezember 1895 um Mitternacht zu Matzen. Erste Aufführung Sonntag, den 7. Juni 1896 in Mannheim.

Manuel Venegas.

Begonnen Anfang August 1897, bis zur 5. Szene des ersten Aktes komponiert bis Mitte September 1897.

Hugo Wolfs Werke.

Die folgenden Überblicke sind (von Dr. Carl Grunsky in der Festschrift zum Hugo Wolf-Fest, Stuttgart 1906) aus den Verzeichnissen der beteiligten Verleger zusammengestellt. Nähere Auskunft gewährt der Führer durch die Edition Peters, Abteilung: Vokalmusik; das Verlagsverzeichnis von Lauterbach & Kuhn; eine Tabelle von Heckel.

1. Lieder.

Die Lieder aus der Jugendzeit sind nach dem Tode Wolfs herausgegeben worden von Prof. F. Foll in Wien. Sie umfassen Gedichte von Heine, Lenau, Hebbel, Julius Sturm, Aus einem alten Liederbuche. Die drei Gedichte von Eichendorff, die nicht in der Bandausgabe stehen, hat Wolf selbst nachträglich zurückgezogen.

Die grossen Liederzyklen gelten häufig als „Gesamtausgabe". Eigentlich sind es nur 6, nicht 7 Bände. Das italienische Liederbuch erschien in zwei Teilen, zu verschiedener Frist; deshalb rechnete man es als V, VI. Laut den Angaben bei Heckel, der ursprünglich alle sieben Bände allein im Verlag hatte, ist jetzt Mörike, Goethe, Italienisches Liederbuch Eigentum von Peters. Beide Firmen erwarben nämlich nach Wolfs Tode Eigentumsrechte an den Liedern, im übrigen ist das Vertragsverhältnis sehr kompliziert. — Der letzte (VII.) Band enthält sieben Gruppen: 1. Sechs Lieder für eine Frauenstimme, 2. Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Körner, 3. Vier Gedichte nach Heine, Shakespeare und Byron, 4. Sechs Alte Weisen von Gottfried Keller, 5. Drei Gesänge aus Ibsens Fest auf Solhaug. 6. Drei Gedichte von Robert Reinick, 7. Drei Gedichte von Michelangelo. Gruppe 3, 6 und 7, deren Preise unten stehen, hat Peters als Eigentum für seinen Verlag gewonnen.

Heckel hatte, auf Wunsch des Tondichters, den grossen Bänden eine vornehme Ausstattung gegeben: dies ist die Form der sogen. Originalausgabe. Alle sieben Originalbände zusammen kosten 65, statt 75 Mark. Peters veranstaltet nach und nach von allen Bänden neue Ausgaben in Oktavformat, mit deutschem und englischem Text. Diese kleineren Ausgaben sind entsprechend billiger als die ursprünglichen. Mörike, Eichendorff (alle 20), Spanisches und Italienisches Liederbuch liegen schon in der neuen Peters-Ausgabe vor; Goethe und der gemischte Band werden vorbereitet. Daneben gibt es Einzelausgaben der Heckel verbliebenen Lieder (auch vorher hatte Heckel Einzelausgaben fast

sämtlicher Lieder veranstaltet) und endlich die Einzelausgaben der neuen Petersschen Edition, und zwar von Mörike, Goethe und vom Italienischen Liederbuch, die meisten Nummern zu einer Mark. Die drei Michelangelo-Lieder kosten bei Peters 2,50 Mk., vier Lieder nach Heine, Shakespeare, Byron 1,75 Mk., drei Lieder nach Rob. Reinick je eine Mark.

---

12 Lieder aus der Jugendzeit. 1877/78. (F. Foll.) Lauterbach & Kuhn. 3 Mk. 3 Gedichte von Eichendorff. 1880. 1887. Heckel, Mannheim. 3,50 Mk. (Erwartung, Die Nacht, Waldmädchen.)

Die folgenden Bände führen manchmal den Titel der Gesamtausgabe.

I. 53 Gedichte von Mörike. 1888. Peters, Leipzig. 12 Mk. Originalausgabe 15 Mk.

II. 17 Gedichte von Eichendorff. 1886/88. Heckel, Mannheim. 7,50 Mk. Peters-Ausgabe (alle 20) 6 Mk.

III. 51 Gedichte von Goethe. 1888/89. Peters, Leipzig. 15 Mk. (= Originalausgabe).

IV. Spanisches Liederbuch. 1889/90. Heckel, Mannheim. 15 Mk. Peters-Ausgabe 12 Mk. 10 geistliche, 34 weltliche Lieder.

V. VI. } Italienisches Liederbuch. 1—22. 23—46. } 1890/91. 1896. Peters, Leipzig. 9 Mk. Originalausgabe 15 Mk.

VII. 31 Lieder nach verschiedenen Dichtern. 1877/97. Heckel, Mannheim. 7,50 Mk. (= Originalausgabe).

Heckel und Peters haben über den Vertrieb der Bandausgaben (natürlich mit Ausnahme der Jugendlieder) folgendes Abkommen getroffen: a) den Alleinvertrieb der neuen kleinen Ausgabe, soweit erschienen (siehe Katalog der Edition Peters), hat Peters; b) den Alleinvertrieb der Originalausgabe, Grossformat in sieben Bänden (mit Ausnahme des Goethe-Bandes, der zunächst noch auch von Peters in Grossformat bezogen werden kann) hat Heckel; c) Bestellungen auf sämtliche sieben Bände in Originalausgabe (65 statt 75 Mk.) können, bis die Ausgabe in Kleinformat in der Edition Peters vollständig vorliegt, an die eine wie an die andere Firma gerichtet werden. Dieses Abkommen berührt nicht die Eigentumsrechte der beiden Firmen, noch den Vertrieb der Einzelausgaben. Peters erleichtert die Anschaffung der Bandausgaben durch Teilung in kleinere Bände.

2. Bearbeitungen von Liedern.

Max Reger hat für eine Singstimme und Orgel vier Mörike-Lieder bearbeitet: Schlafendes Jesuskind, Karwoche, Zum Neuen Jahr, Gebet (Peters, je 1 Mk.). Ferner alle zehn geistlichen Gesänge des Spanischen Liederbuches (Heckel, 6 Mk.).

Für Klavier zu zwei Händen übertrug Max Reger zwölf Mörike-Lieder mit hinzugefügtem Text (Peters, 3 Mk.).

Wichtiger noch als dieser Versuch, einiges dem Klavier zu gewinnen, ist

Wolfs eigenes Bestreben, eine Anzahl seiner Lieder dem Orchester zurückzugeben, für das sie empfunden waren. In der Tat gewinnen einige, wie der genial instrumentierte „Rattenfänger“, im Orchester erst das volle Leben; andere dagegen, wie „Er ist's“, bleiben mit dem Klavier unlösbar verbunden. Die untenstehende Tabelle enthält den von Peters bis jetzt veröffentlichten reichen Stoff. Über die instrumentierten Lieder, die erhaltenen, die leider verloren gegangen, und die in der Svetlinschen Anstalt geschriebenen Partituren vgl. Bd. II S. 40—42 der vorliegenden Biographie.

Die erste, noch bei Heckel erschienene Reihe ist von Hofkapellmeister Kaehler, damals in Mannheim, durchgesehen. Er beschränkte sich „auf leise Retouchen jener Partieen, in denen die Singstimme durch allzu starke Instrumentierung erdrückt worden wäre“. Gewisse Herbheiten des Orchestersatzes, wo sie Wolfs Eigenart widerspiegelten, blieben unangetastet. Die Partituren der Peters-Ausgabe geben über Fragen der Bearbeitung keine Auskunft. — Die noch mit dem Rattenfänger, Prometheus und mit „Wo find' ich Trost“ zusammen bei Heckel erschienene Partitur von Anakreons Grab dürfte nach der Datierung (1893) die zweite Instrumentation sein. Die bei Peters erschienene Partitur von „Er ist's“ (20. Febr. 1890) ist die vielleicht wiederaufgefundene erste Instrumentation. Die Mignon-Ballade ist nach dem Verlust der ersten Partitur ein zweites Mal (31. Okt. 1893) instrumentiert worden. Doch scheint sich seither die erste Fassung gefunden zu haben, da beide bei Peters erschienen sind. Eine (dritte) Variante wird, wie angekündigt ist, der Wiener Wagner-Verein herausgeben. Die zweite Partitur der Mignon ist anders ausgefallen als die erste, und schon die Besetzung ist um ein Fagott und eine Trompete eingeschränkt worden. Die Peters'sche Partitur enthält übrigens auf S. 9 zwei Druckfehler: Im 3. System, 4. Takt muss ein Auflöser vor dem b des englischen Horns stehen, im 8. System, 1. Takt muss das zweite Horn durchweg f, nicht g blasen.

3. Instrumentierte Lieder.

Mörike-Lieder.

1890. An den Schlaf (Schlaf! süsser Schlaf) fis'-fis" Partitur Mk. 4.—, 10 Stimmen je 60 Pf.

1889. Auf ein altes Bild (In grüner Landschaft) fis'-eis" Partitur Mk. 3.—, 6 Stimmen je 30 Pf.

1891. Denk' es, o Seele (Ein Tännlein grünet wo) his-d" Partitur Mk. 4.—, 19 Stimmen je 30 Pf.

1890. Er ist's (Frühling lässt sein blaues Band) d-g" Partitur Mk. 4.—, 21 Stimmen je 30 Pf.

1890. Gebet (Herr! schicke was du willst) dis'-e" Partitur Mk. 3.—, 12 Stimmen je 30 Pf.

1890. Gesang Weyla's (Du bist Orplid) des'-f" Partitur Mk. 1,50, 3 Stimmen je 60 Pf.

1890. In der Frühe (Kein Schlaf noch kühlt) h-g'' Partitur Mk. 4.—, 19 Stimmen je 60 Pf.

1889. Karwoche (O Woche, Zeugin) h-as'' Partitur Mk. 6.—, 20 Stimmen je 60 Pf.

1890. Neue Liebe (Kann auch ein Mensch) c'-as'' Partitur Mk. 4.—, 23 Stimmen je 30 Pf.

1890. Schlafendes Jesuskind (Sohn der Jungfrau) cis'-as'' Partitur Mk. 4.—, 13 Stimmen je 30 Pf.

1889 Seufzer (Dein Liebesfeuer, ach Herr) cis'-e'' Partitur Mk. 4.—, 10 Stimmen je 60 Pf.

1890. Wo find' ich Trost (Eine Liebe kenn' ich) d'-as'' Partitur Mk. 4.—, 24 Stimmen je 30 Pf.

Goethe-Lieder.

1890/93. Anakreons Grab (Wo die Rose hier blüht) d'-d'' Partitur Mk. 3.—, 13 Stimmen je 60 Pf.

1890.
- Harfenspieler I (Wer sich der Einsamkeit) *H-f' Partitur Mk. 4.—, 16 Stimmen je 60 Pf.
- Harfenspieler II (An die Türen will ich schleichen) *c-d' Partitur Mk. 4.—, 10 Stimmen je 60 Pf.
- Harfenspieler III (Wer nie sein Brot) *c-e' Partitur Mk. 4.—, 18 Stimmen je 60 Pf.

1890. Mignon (erste Fassung) (Kennst du das Land) ais-as'' Partitur Mk. 8.—, 26 Stimmen je 60 Pf.

1893. Mignon (zweite Fassung) (Kennst du das Land) ais-as'' Partitur Mk. 8.—, 24 Stimmen je 60 Pf.

1890. Prometheus (Bedecke deinen Himmel) *B-f' Partitur Mk. 8.—, 28 Stimmen je 60 Pf.

1890. Rattenfänger (Ich bin der wohlbekannte Sänger) c'-f'' Partitur Mk. 6.—, 21 Stimmen je 60 Pf.

4. Chorwerke.

1881. Sechs geistliche a capella-Chöre nach Eichendorff. Herausgegeben von Eugen Thomas. Lauterbach & Kuhn, Leipzig. Partitur je 75 Pf. Für Männerchor übertragen von Max Reger. Lauterbach & Kuhn. Partitur je 75 Pf.

1886/89. Christnacht. Hymnus für Soli, Chor und Orchester, nach Platen. Lauterbach & Kuhn. Partitur, von Reger und Foll durchgesehen, 24 Mk. Klavierauszug von Foll 3 Mk.

1888/91. Elfenlied, für Frauenchor, Sopransolo und Orchester; aus Shakespeares Sommernachtstraum. Fürstner, Berlin. Partitur 6 Mk. Klavierauszug 2 Mk.

---

* Im Basschlüssel.

1888/92. Der Feuerreiter; für Chor und grosses Orchester; nach Mörike. Heckel, Mannheim. Partitur 10 Mk. Klavierauszug 2,50 Mk.

1890/97. Dem Vaterland. Hymnus für Männerchor und Orchester. Heckel. Partitur 6 Mk. Klavierauszug 2,50 Mk.

1897. Frühlingschor, aus der unvollendeten Oper Manuel Venegas. Heckel. Partitur 10 Mk. Klavierauszug 2,50 Mk.

5. Kammer- und Orchestermusik.

1879/80. Streichquartett in d-moll. Lauterbach & Kuhn, Leipzig. Stimmen 6 Mk. Kleine Partitur 50 Pf.

1893/94. Italienische Serenade, für kleines Orchester. Lauterbach & Kuhn. Partitur 10 Mk. Klavierübertragung von Max Reger, für vier Hände, 3 Mk.

Italienische Serenade, für Streichquartett, übertragen vom Komponisten. Lauterbach & Kuhn. Stimmen 3 Mk. Kleine Partitur 50 Pf.

1883. Penthesilea, sinfonische Dichtung für grosses Orchester. Lauterbach & Kuhn. Partitur 25 Mk. Klavierübertragung von Max Reger, für vier Hände, 4,50 Mk.

6. Opern und dramatische Musik.

1895. Der Corregidor. Heckel, Mannheim. Klavierauszug 20 Mk.

1897. Manuel Venegas (unvollendet). Heckel. Klavierauszug 6 Mk.

1890/91. Das Fest auf Solhaug. Musik zum Schauspiel von Ibsen. Heckel. Partitur 18 Mk. Klavierauszug vom Komponisten und von F. Foll 6 Mk.

Die Ballade Margits und die beiden Gesänge Gudmunds sind in den VII. Band der Lieder aufgenommen.

Hugo Wolf-Literatur.

Dr. Heinrich Rauchberg. Neue Lieder und Gesänge. Separatabdruck aus der Öst.-ung. Revue, 8. Band 1889. — Gesammelte Aufsätze über Wolf. Erste Folge 1898. Zweite Folge 1899. S. Fischer, Berlin. — Der Corregidor. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung 1900. S. Fischer, Berlin. — Dr. Max Graf, Wagner-Probleme, 1900, Wien. S. 116 ff. — E. O. Nodnagel, Jenseits von Wagner und Liszt, 1902, Königsberg. S. 21 ff. — Wolfs Briefe an Emil Kauffmann 1903. Berlin. — Friedr. v. Hausegger, Gedanken eines Schauenden, 1903, München. S. 244 ff. — Dr. Michael Haberlandt, Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken, 1903, Leipzig. — Wolfs Briefe an Hugo Faisst, 1904, Stuttgart. — Paul Müller, Hugo Wolf, Essay, 1904. Gose & Tetzlaff, Berlin. — Paul Müller, Ungedruckte Briefe von Hugo Wolf 1896—1898. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904. — Wilh. Kienzl, Aus Kunst und Leben, 1904. — Dr. Richard Batka, Kranz 1904. — Wolfs Briefe an Oscar Grohe, 1905, Berlin. — Rudolf M. Breithaupt, Musikalische Zeit- und Streitfragen, Deutsche Bücherei, Band 58. — Karl Heckel, Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner, 1905, München. (Separatabdruck aus den Südd. Monatsheften, Juni 1905.) — Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier des Grabdenkmals für Wolf. Hugo Wolf-Verein, 1904, Wien. — Festschrift zur Enthüllungsfeier der Gedenktafel in Perchtoldsdorf. Perchtoldsdorfer Männergesang-Verein, 1905. — Führer zum Corregidor (Hermann Seemann Nachf., Berlin); Führer zur Penthesilea (Lauterbach & Kuhn, Leipzig), beide von Dr. Richard Batka. — Dr. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1900, Leipzig. S. 48 ff. S. 104—113. Vgl. hierzu A. J. Polak, Über Ton-Rhythmik und Stimmenführung, 1902, Leipzig. S. 225—227. — Ausserdem Würdigungen Hugo Wolfs in Riemanns Musiklexikon, sowie grösseren und kleineren Werken über Musikgeschichte, wie in Köstlins, Storcks, Grunskys, Leop. Schmidts Arbeiten, H. Bischoffs Monographie über das deutsche Lied usw.

Die Musik (Berlin) enthält Aufsätze über Hugo Wolf in den (Vierteljahrs-) Bänden I S. 139 ff., 215 ff., III S. 1458 ff., VI S. 412 ff. (Wolf-Heft; Jahrgang 2, Heft 12), VII S. 29 ff., VIII S. 403 ff. von Detlev von Liliencron, Paul Müller, Dr. Vancsa u. a. — Viele Bilder und Noten als Beilagen. — Musikalisches Wochenblatt (Leipzig). Besprechungen des Spanischen Liederbuches und der Alten Weisen von Dr. E. Kauffmann im Jahrgang XXII, Nr. 23; des Corregidors (mit Notenbeispielen) in XXVII, 36—39. — Die Neue musikalische

Presse (Wien) beschäftigt sich mit Wolf Jahrgang IX· Nr. 16. XIII Nr. 6, 9. In XIII. 6 bespricht Dr. Vancsa die Corregidor-Dichtung Schaumanns. — Die Neue Musik-Zeitung (Stuttgart) enthält biographischen Stoff in den Nummern: 1897 Nr. 1; 1902 Nr. 1; 1903 Nr. 8; 1904 Nr. 10. Viele Abbildungen und Notenbeilagen, besonders in der Wolf-Nummer: 1903 Nr. 20. Beiträge von Hugo Faisst, Dr. Grohe, Adolf Kessler, Dr. Kiefer, Hugo Klein, G. von Lüpke. — Die Signale (Leipzig) brachten ausführliche Besprechungen und Berichte von Dr. Detlev Schultz, Dr. Münzer, Karl Thiessen, Karl Grunsky und anderen in den Jahrgängen 1903 Nr. 31, Nr. 59/60; 1904 Nr. 53/54; 1905 Nr. 1/2; 1906 Nr. 60/61. — Die Berliner Signale enthalten im V. Jahrgang Nr. 24 einen Wolf-Aufsatz von E. O. Nodnagel.

Magazin für Literatur, Berlin, 12. März 1891. „Ein neuer Liederfrühling" von Rich. Sternfeld. — Der Kunstwart (Dresden-München) bespricht Wolf u. a. in den Heften folgender Jahrgänge: XI 15, 23. XII 6, 15, 22. XIII 12. XIV 1. XVI 7, 12 (Wolf-Heft), 15, 20. XVII 7, 13, 20, 24. XVIII 19. — Deutsche Zeitung, Wien. Aus Hugo Wolfs Leben von Edm. Hellmer. 1900, 23. März, 18. August, 20. November. 1901, 2. und 3. April. 1902, 21. Mai. — Neues Wiener Tagblatt, 1902, 6. Juni. Erinnerungen von Edm. Hellmer. 1903, 9. März. Erinnerungen von Hermann Bahr. — Die Gesellschaft (München) 1902. Heft 22. Studie von Doz. A. Beringer. — Ostpreussische Zeitung, Beilage zu Nr. 58, 1902. Hugo Wolf von Constanz Berneker. — Der Türmer (Stuttgart); Jahrgang V, Heft 7. Aufsatz von Dr. Carl Storck. — Die Zeit (Wien), 1903, 13. Februar. Bruckner und Wolf von Rich. Wallaschek. 1903, 18. Juli. Erinnerungen einer Dame. 1904, 23. Februar. Wie der Corregidor entstand, von Marie Lang. — Neue freie Presse, 1903 Nr. 13827, Erinnerungen von Dr. Rich. Kukula. Nr. 13830, Nekrolog von Dr. Julius Korngold. 20. Februar 1904, Corregidor-Besprechung von Dr. Julius Korngold. 12. April 1906, Musik auf Abbruch von Oscar Bie. — Österreichische Rundschau, Band II, Heft 16. Erinnerungen an Hugo Wolf von Dr. Rich. Kukula. — Die Wage (Wien), 1903 Nr. 10, Hugo Wolf von Max Graf. 1904 Nr. 9, Corregidor-Besprechung von Max Graf. — Die Jugend, 1903 Nr. 11, Wolf-Nekrolog und Erinnerungen von Rosa Mayreder. — Die Zukunft, 1903 Nr. 50, Hugo Wolf von G. Kühl. — Deutsche Revue (Stuttgart), Juli 1903. Zum Gedächtnis eines Meisters des deutschen Liedes von Rich. Sternfeld. — Rosengartenblätter (Mannheim) 1903, Aus Hugo Wolfs Leben von Oscar Grohe. — Süddeutsche Monatshefte, 1. Mai 1904, Hugo Wolfs Briefe an schwäbische Freunde. 1. Februar 1904, Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass von Max Reger. — Deutschland, Juli 1904, Hugo Wolf von Heinrich Welti. — Badische Kunst, 1905, Hugo Wolfs Mannheimer Tage von Oscar Grohe.

Inventar

des Vermögens des Hugo Wolf-Vereins in Wien am 23. Jänner 1906.

(Siehe Band IV S. 89.)

A. Eigenhändige Manuskripte Hugo Wolfs.

I. Handschriften von veröffentlichten musikalischen Werken: 1. Originalpartitur zur Oper „Der Corregidor" nebst Varianten zum 4. Akte. 2. Originalpartitur der symphonischen Dichtung „Penthesilea". 3. Originalpartitur des Oratoriums „Christnacht". 4. Originalpartitur zur Musik zu Ibsens „Das Fest auf Solhaug". 5. 21 Partituren von orchestrierten Liedern. 6. 15 Handschriften von Liedern. 7. Originalhandschrift des Opernfragments „Manuel Venegas" nebst eigenhändiger Abschrift des vollständigen Textes.

II. Handschriften von unveröffentlichten musikalischen Werken: 1. 15 Lieder. 2. Partitur zu einer Orchesterbearbeitung von „Mignon" (Variante). 3. 13 Chöre. 4. 3 Sonaten. 5. Satz aus Symphonie B-dur. 6. Scherzo aus Symphonie g-moll (zweimal). 7. „Morgenhymnus", für Chor und Orchester. 8. Frühlingschor aus „Manuel Venegas", für Chor und Orchester. 9. Musik zum „Prinzen von Homburg" (unvollständig). 10. 7 Kompositionen für Klavier. 11. 41 Fragmente von Kompositionen. 12. Abschrift eines Liedes von Schumann.

III. Briefe und sonstige eigenhändige Schriftstücke: 1. 6 Briefe an verschiedene Adressaten samt 6 Kuverts. 2. 1 Paket Manuskripte von Rezensionen für das „Salonblatt". 3. Skizze zu einer komischen Oper nebst Abschrift. 4. Korrekturbogen mit eigenhändigen Korrekturen. 5. Übungsheft. 6. 8 beschriebene Zettel.

B. Kopiaturen.

I. Von musikalischen Kompositionen: 1. Abschrift der 6 geistlichen Chöre nach Eichendorff (doppelt). 2. D-moll-Quartett 1. bis 4. Satz. 3. Italienische Serenade und Intermezzo für Quartett. 4. Humoristisches Intermezzo. 5. 11 verschiedene Kompositionen, teilweise mit eigenhändigen Zusätzen.

II. Von Briefen: 1. An Frau Rosa Mayreder. 2. An Herman Zumpe. 3. An Hugo Faisst (publiziert). 4. An August Naast (publiziert). 5. An Michael und Lola Haberlandt. 6. An Emil Kauffmann (publiziert). 7. An Dr. Svetlin. 8. An Viktor Boller. 9. An Edmund und Marie Lang. 10. An Rudolf von Larisch. 11. An Dr. Heinrich Werner. 12. An Marie Hellmer. 13. An Therese Preyss 14. An Viktor v. Domaszewski. 15. An Maria Werner. 16. An Berta

v. Lackhner. 17. An Theodor Helm. 18. An G. Maresch. 19. An Gustav Schur. 20. Briefe Schotts an Hugo Wolf. 21. Oskar Grohe (publiziert).

III. Abschrift der Operndichtung „Manuel Venegas“ von Rosa Mayreder.

C. Barvermögen, bestehend aus 7600.— K. Silberrente samt Zinsen vom 1. November 1905 nebst 270,44 K. Bargeld.

D. Rentenverpflichtung.

E. Forderungen.

F. Erträgnisse aus Verlagsverträgen: 1. Aus künftigen Auflagen der Publikation „Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faisst“ (Verlag der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart). 2. Musik zu „Fest auf Solhaug“ (Kommissionsverlag von K. F. Heckel in Mannheim). 3. Partitur und Stimmen zur Oper „Der Corregidor“ (Verlag von Lauterbach & Kuhn in Leipzig). 4. Heliogravure eines Bildnisses von Hugo Wolf aus dem Jahre 1897 (Kommissionsverlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst). — Die Autorenrechte an sämtlichen sub A II, III, B I, II verzeichneten Musikalien und Schriften sowie an allen eventuell noch zum Vorschein gelangenden Werken und Schriften gleicher Art.

G. Teil der Bibliothek Hugo Wolfs: a) 194 Druckbände und Hefte; b) 94 Musikalien.

H. Persönliche Gebrauchsgegenstände Hugo Wolfs. 1. Klavier. 2. Bild in Rahmen „Mr. Wulfs vortreffliche Unterrichtsmethode“. 3. 76 verschiedene Gebrauchsgegenstände. 4. 144 Photographien.

I. Bronzebüste Hugo Wolfs, modelliert von Franz Seifert. — K. Plaquette Hugo Wolfs, modelliert von St. Galambos mit fünf Gypsabgüssen. — L. Totenmaske Hugo Wolfs, abgenommen von Franz Seifert. — M. Archiv und Bibliothek des Hugo Wolf-Vereines. — N. Notenvorrat des Hugo Wolf-Vereines. — O. Eiserne Kassa.

Namen-Register.

Die römische Ziffer bedeutet die Bandzahl, die deutsche die Seite.

Druckfehler-Berichtigung.

Auf Seite 8 des IV. Bandes: molinera statt molinara.

Sach-Register.

Die römische Ziffer bedeutet die Bandzahl, die deutsche die Seite.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.